

55964

55964 / 79

GONDOLAT-JEL

1995. 5



C y b e r s z k ó p

Adilkno: A datadandy	5
Hans-Christian Dany: Multiplex személyiségek	8
Jonathan Crary: Az érzékelés modernizálása	10
Alberto Moreiras: Az ugrás és a lapsus: Birtokháborítással szerzett saját hely a cybertérben	28
Pethő Bertalan: A szépség utódlásáról	41
Egy csomag vasdrót, néhány vessző, farostlemez, egy pici gipsz és néhány cukorkás doboz Riport Sugár Jánossal	48
Sylvère Lotringer: A harmadik Hullám. Az elmélet mint árucikk a művészetben	60
Losoncz Alpár: A határok digitalizálódása	71

CYBERSZKÓP

G O N D O L A T - J E L ' 9 5

Szerkesztők: Ivacs Ágnes és Tölgyes László
Társszerkesztő: Diana McCarty

E szám összeállításában nyújtott segítségéért köszönetet mondunk
Geert Lovinknak
Kurdy Fehér Jánosnak
és Sugár Jánosnak.

A Gondolat-Jel 1995. 5. száma az MHB Magyar Sajtóalapítvány,
a Táncsics Mihály Alapítvány
és a József Attila Tudományegyetem Kulturális Titkárságának
támogatásával jött létre.

Design és layout: DASH DESIGN STUDIO
Készült a SZOTE Nyomdájában.

World Wide Web-verzió:
<http://www.cab.u-szeged.hu/local/gondolatjel/gond.html>

A szerkesztőség címe:
1066 Budapest, Ó utca 5.
Tel: 1124949
6702 Szeged, Pf. 2064



A dASH Virtuális Galéria

a Gondolat-Jel filozófiai és művészeti periodika kortárs művészeti gyűjteménye az Interneten. A gyűjtemény hazai és külföldi művészeti alkotásokat, életműveket bemutató állandó kiállítás, melynek anyagát folyamatosan bővítjük, aktualizáljuk. A bemutatott művek, melyeket három nyelvű információs adatbázis tesz teljessé, az elektronikus hálózaton keresztül Magyarországon és külföldön is — tehát a világ bármely pontján megtekinthetők. A Virtuális Galéria kiállításait a néző önmagának szervezi: a művek között tetszése szerint halad, igényének megfelelően választva/válogatva a lehetséges megközelítéseket.

A dASH Virtuális Galériában *Kardos Botond* könyvtárgyai, *Kopasz Tamás* festményei, *Bernd Kötzler* rajzai, s novembertől **Sugár János** művei várják az érdeklődő internetezőket.

Címe: <http://www.cab.hu-szeged.hu/local/gondolatjel/gond1.html>

Nehezen jellemezhető figura, a mély áhítat és a megvetés árnya övezi. Le-fölvehető technomaszk, ellenpárja a média-ökológus, aki nem bírja a hulladékot és szeretné médiadiétára fogni a társadalmat. Az a hedonista, trívól modor, ahogy a datadandy kezeli napjaink tájékozódási problémáit zavarba hozza az esszencialistákat, akik az igazságot és a realitást keresik a hálózaton. A dandy mottója: „La toilette digitale est l'expression de la société”. Egyéniségét a komputerizált elegancia iránti mélységes elkötelezettség határozza meg. Mint egy előkelő huszadik századi hős, önnön kizárólagos perfekcionalizmusának rabja, Oscar Wilde tanítványa: „The first duty of life is to be as artificial as possible”.

A datadandy

A dandy álarcosbálya bármi lehet a Hálón, felbukkanhat egy játékban, MUD-on, MOO-n, de bármelyik newsgroup-ban, IRC-csatornán vagy egy sikkes Elektronikus Kávéházban. Az egész tér megtelhet datadandykkal, de még valószínűbb, hogy egyszerűen ők tervezték az egészet. Nem tudhatni, vajon a dekadens nyolcvanas évek poszt-modernitásának maradványa vagy a Háló aranykorának terméketlen felforgatója. Mindenesetre elképzelhetetlen a médián kívül. A techno-maszk megtervezésének fontos eleme a végsőig feszített negativitás. A jólirányzott pozitivizmus, a könyörtelen hatékonyság és a mindent eluraló pragmatizmus korában létfeltétele a meghatározhatatlanság. Mikor a gondolkodás kaotikussága és a komplexitás áttekinthetetlensége elérte az optimumot, az image-töredékek, a hősidők elfelejtett szónoklatai és a harmadkézből való high-tech szürke kódéből kiemelkedik a datadandy alakja.

A dandy nem azért gyűjti össze az információt, hogy továbbítsa, hanem hogy fölmutassa. Jól, túl jól, kibírhatalanul jól informált. A datadandy fenotípusa éppoly félelmetes, mint az utcán és a szalonokban színre lépő történelmi őse. A média gyakorlatias fogyasztóját sokkolja a végletekig részletezett jelentéktelenség ábrázolásának elegáns extrava-

A datadandy

ganciája. A datadandy kigúnyolja a hírek és élvezetek mértékletes fogyasztását és nem aggasztja a szaktudás túlermelése. Gondosan összeállított információ-portfóliója nem tanúskodik konstruktív indítékokról. Céltalan akar lenni minden áron.

A dandy bebizonyítja, amit mindenki tud: az információ mindenütt jelen van, de elérhetetlen. Az adatgyűjtővel szemben a datadandy nem akarja begyűjteni az egész adatállományt, neki minél több immateriális ornamens kell. A legextrovertáltabb newsgroup-okat részleteti terméketlen közreműködésében. Amit itt leföloz, hogy másutt bemutassa, csak másodlagos érdeklődésre tarthatna számot, ha az előadás nem volna olyan indiszkrét. Nyakatekert szelleme eltéríti a figyelmet, de csak 30 másodpercet bír ki a képernyőn, aztán kód előtte, kód utána.

A képernyő az ő piperetükre. A textil-dandy ki-begombolkozása az on/off-dekadencia elektronikus szlalomozásában lelt utódra. A legfinomabb tényekbe és legértelmetlenebb kutyukbe burkolózva zilálja szét az információ és a pénz menedzsereinek ökonómiáját. Gépidejének javát harddiszkjének luxurióz kidekorálásával tölti, mesterkelt áramkörök és szoftver csecsebecsék ezrei övezik. Saját cybertér-beli megtestesülését tekinti a digitális világegyetem közepének, de tudja, csak a hálózat nyitott struktúrájának kegyelméből tetszeleghet ott. Bosszantó belevartyogása a public access bibircsókjá. Számára a Háló a magamutogatás eszköze, a kommunikációhoz nincs köze. Különben titkos demokrata. Ernyedten csatázik a digitális emberi jogok korlátatlan expanziójáért. Mert ha kihúzzák a dugaszt a Hálóból, személyisége elpárolog.

A datadandy nyugtalanító hasonlatosságot mutat a politikussal, az is üres frázisokkal erőlteti ránk magát, és nem akar távozni. Másrészt most, hogy a politikai osztály halál-tusájában vergődve felfedezte a médiát, támogatást követelő fanatizmusa dandys jellemvonásokat sejtet.

A hackerek és cyberpunkok nem manifesztálódnak, egyszerűen azért, mert nem is léteznek. És nem létezik a datadandy sem. Csak megidézni lehet, mint egy szellemet. Fiktív társadalmi erőket reménytelen kísérlet felidézni. A dandyt proto/neo/retro-fasisztának nézik, amikor a teoretikus skinhead alakjában átsuhan a szélsőjobb megerősödéséről folyó vita színterén. Üressége erősen emlékeztet a Generation X, a Slackers, a McJobbers, Beavis and Butthead fanjainak egzaltált lustaságára. A nyolcvanas évek garázs-romantikája oda. A hardverekkel való kontárkodás módot teremtett mások szoftverjeinek lemásolására vagy letörlésére. A kilencvenes évek digitalizációja túl a szétmálló fogyasztói társadalmon, proletariátus alatti szintet foglal el. Az automatizáció és a data processing manapság globális kontextusba kerül és telematikusan árad szét Ázsia, a karibi térség, Kína és Kelet-Európa felé. A Háló az elveszett munkahelyek Nirvánája, arénája, ahol mások patetikus, fapados kommunikációjában gyönyörködhetünk.

A datadandy elfátyolozza cinizmusát, mellyel a média-brancs spekulációt szemléli. Az interaktivitás ostobaságán jobb, ha marad a lepel – legalábbis szerinte. Jólápol, paradox humorral teli negativizmust kell terjeszteni. Stílusosan persze. A digitális alvilágba ásiszó nagy Semmi jobb, ha rejtve marad. Illuzionizmusának ez a fő hajtőereje. Csodálja az előregyártott szegénység ellenszenves kultuszait, a Swatch és a Benetton vidám színeinek undok áradását éppúgy, mint a cyberkultúra jószándékú hallucinációit.

Az adatáradaton való végtelen navigációval fejleszti gracióz ihletettségét. Csodál minden keresőrendszert és a hypercard-filozófia variánsait. Szeduktív képessége a hajdanvolt tudás megidézésére épül. A hősiek adattermelés elképeszti az ügyfeleket és a karrieristákat, akik bosszúsan kérdezik maguktól, hol szerezhethének egy datadandy-kézikönyvet, de frusztráltak pucolnak el, amint rájönnek, hogy a média és teoretikusai mindenk felett a langy semmiről áradoznak.

A Háló a datadandynek az, ami történelmi őseinek a nagyvárosi utca volt. Az adatbulváron nincs ellene védekezés, eltömi az egész sáv szélességet. A szalonarisztokrata természetes jellemvonása, hogy élvezi a mesterkéeltség okozta sokkot. Ezért érzi magát olyan otthonosan a cyberterben. A kölnit és a rózsaszín zoknit fölváltotta a kecses Intel; delikát adatkesztyűt és békaember-szemüveget ölt, érzékelőket erősít orrába és homlokára. Fenébe a cybernauták nyers NASA-esztétikájával!

A sétány-dandy közönsége az utcák névtelen tömege volt, a Nagy Digitális Esztétáé a Net-júzer. Szüksége van a többi júzer névtelen tömegére: amorf normalitásukhoz képest ő az élesen kirajzolódó deviáció. Az info-dandy tudja, ő is csak a sok bolond egyike az információs cirkusz tarka karneválján. Mivel csak nem-identitásként játszhat szerepet a Hálón, soha nem jelenik meg a huszadik század fazonjainak, hippiknek, fasisztáknak, punkoknak, modernistáknak, feministáknak x-edik retro-példányaként. A dandyt nem érdeklik többé a titkos jelszavak, nem akar többé belépni exkluzív adatszalonokba; drámai fellépéséhez a virtuális promenádokra van szüksége.

A Hálón azonban az a valami, ami a tömeg ismerveivel bír, nem a felhasználó, hanem maga az információ. Amint felbukkan egy új ismeretterület, rögtön felhasad és szétágazik, hogy végtelen információtömegek áramolhassanak le-föl. A ma új téma holnap 23 newsgroup. Ha a datadandy valódi alakként akar megjelenni, ezt csak dandy-adatként teheti. Furcsa: míg a „normalitások” heteroinformatív adatait a minőség, a kapcsolat és a reprodukció, a szétterülés jellemzi, a dandy homoinformatív adatai excentrikusak ugyan de nem specifikusak. A homoinformáció asszociálódik másokkal és elvész. A dandy-információ teljesen esetleges, par excellence parazita. Csak a legenda marad utána, a média hajtóanyaga és a teória reménye.

Az Adilkno csoport (Foundation for the Advancement of Illegal Knowledge) szövegei a média lehetőségeit kutatják – a Mediatic című folyóiratban jelennek meg. 1994-ben könyv formájában is kiadta az írásokat a New York-i Autonomedia kiadó: *Cracking the Movement: Squatting beyond the Media* címen.

Geert Lovink

(email geert@xs4all.nl)

1994-ben Helsinkiben a Fifth International Symposium on Electronic Art alkalmából tartott előadásából

– mely az Adilkno média-elméletét vázolja fel –

Zsádon Béla fordította az itt közölt részletet.

don B h8325za@ella.hu

Hans-Christian Dany

Multiplex személyiségek

Mielőtt az agyrémeiken át szárnyaló orvosokat szemügyre vevő körutazásunkon az összetett rendszerekről esnék szó, szeretnék egy pillantást vetni a duális mechanizmusokra. Vagyis a 0/1 módszerekre. A napnyugati kultúra századok óta előszeretettel operál ezekkel a duális konstrukciókkal – hímnemű/nőnemű; értelmes/értelmetlen, igaz/hamis, követel/tartozik. Praktikusak és funkcionálisak, mint a *Rittersport* csokoládé. Ízletes, de lehetne finomabb is.

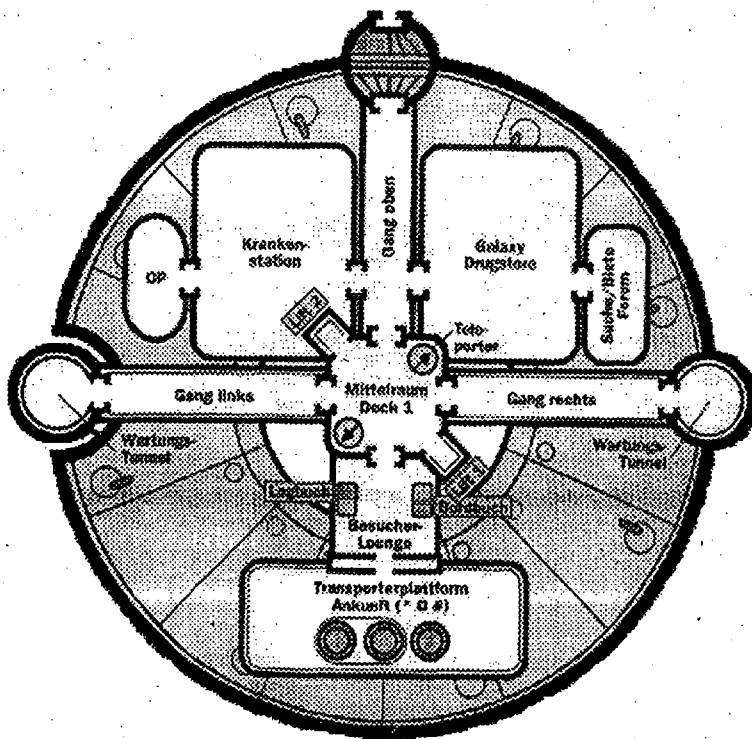
Hogy mennyire kétesek az ilyen kétpólusú megoldások, azt jól példázza a szadizmus-mazochizmus, ez az orvosok kiagyalt dualizmus, a pszichiáter Kraft-Ebbing találmánya, aki két író Nevét és Művét szendvicseli össze és új perverziót dizájnol belőlük. Az agyalmányt később Sigmund Freud borítja virágba. A magukban funkcionáló vágyakat a klinikus egy mechanikus összefüggés alkatrészévé teszi, miszerint a mazochista szadista hatalomra szorul. Az eredményül kapott bináris kockavárnak alig van köze a felhasznált díszletelemekhez, de Sade-hoz és Sacher-Masochshoz. Sacher-Masochs szőrmébe burkolt hősnői sosem szadisták, a megkínzottak tetemes ráfordításokkal beszélnek rá kínzónőiket az óhajtott fájdalom-szolgáltatásra. A sade-i férfihőst se nagyon érdeklik az önkéntes áldozatok. Az S-kötőjel-M kapcsolat a XIX. századi klinika találmánya. A tudományos textúra ilyen kétfedelű átveréseiben sikeresen él tovább a binárisok mítosza. A perverz praxis pedig jót röhög magában. A multiplex fétisizmus nyilván sokkal élvezetesebb. *Per se* polimorf.



Doktorosdi

A duális rendszerek alighanem a számítógépből olyan ismerősek. A 0 és az 1 rendezőelvének azért kell számtalan teória-mesét kiállnia, hogy a Világ maradéka magyarázatot nyerjen. Ezeknek a ki-be sztoriknak meglehetősen onanisztikus csengésük van, szinte semmit sem reprodukálnak, és csak a hatásvizsgálatok akadémikus kerülői. A városokról töprenkedő sem taglalja végnélkül a beton összetételét. Másrészt az elektrokasznis felhasználói felületeken hemzsegnek a kórházi és doktorosdis metaforák. Talán a pusztító vírusokról szóló tarkán cicomázott fabulák a legnyüzgőbbek. A nevelő hatású, szabadon áramló gondolatnak szoftver állja útját.

Az AudioCyberSpace *Starbase* nevű elektronikus-telefonos találkahelyen a „gyengélkedő” szexjátékszerűl és afféle kuplerájszalónként szolgál. A felhasználó tárcsázza *Audioland*-et, és máris az Enterprise űrhajót idéző hangok özönét hallja. Saját hangját egy joystickké alakult telefonnal manőverezi előre. A távirányított hang gyorsan a kommunikációs tér orvosi szcenáriójába siklik. Ujjaim leütik egy telefonon az 5-2-5-2-5-2-5-4-5-2- számokat, és felhasználó Dany máris a gyengélkedő műtőasztalán hever. A 4-est lenyomva így szól egy feltűnő hang a kép nélküli film takarásából: „egyedül vagy ebben a szobában”. Mindenesetre a számítógép nem regisztrál több, innen irányítható hangot. Dany, a felhasználó, ha még egyszer lenyomja a 4-est, megkérdezheti, miért nincs itt egy orvosnő vagy egy nővér. A buta űr, a 4-es, nem tud válaszolni. Dany beüti az 58-58-at hogy lekászálódhasson a műtőasztalról és visszamenjen az előszobába. A *Starbase* látogatottabb *Spacebar*jába Dany úgy juthat el, hogy egy számára sokkal komplikáltabb számkombináció révén használatba veszi az imaginárius „lift”-et.



Mrs Brown Died her Blond

A multiplex személyiségekről és a feldolgozott számok világáról szóló leírások szorosán össze kell, hogy fonódjanak. Ahogy az orvosok agyrémét [az ateriket] az Atarikkal összecserélik, úgy szövődhet tovább egy, a *Cosmopolitan*-féle női lapokat már régen foglalkoztató téma. Még ha csak azzal a feltehető szándékkal is, hogy a betegség ellentmondásait az implózió útjára tereljék. Bár itt nem sokat használ a tudatosság (a „Wollen”), az Identity-Crash-hez talán sokkal hatékonyabb a *Cosmopolitan* céltudatlansága. Másrészt a permanens split-identitások létrehozása eközben normálisnak tűnik, úgyhogy az állítólag multiplex Madonnában senki sem lel projekciós örömeit. A Kurt Cobain öngyilkosságáról szóló vitában („Az első MTV-halott”) Kerstin Grether odáig ment, hogy Madonnát korunk munkamodelljeinek (split-identity, részidős munka vagy job-sharing) „esztétikai” előfutáraként interpretálta. Ugyanakkor az identity-hopping már régen felkapott szabadidős kedvtelenség vagy a munkanélküliség kezelésének eszközévé vált. Különböző szerepekben dolgozzuk magunkat agyon 18 óra hosszat, és lefekvés előtt Faith Popcorn amerikai trendelemző bebeszéli nekünk: életünk minden gyönyöre után valamilyen pszichotechnikával (pl. *Multimind*) szálljunk még egyszer jó mélyen magunkba azért, hogy valahogy túléljük a következő napot. Ráadásul a „sokféle vagyok” gőgje egyszerre szolgálja kizsákmányolható többszörös foglalkoztatásunkat és a még több szabadidő szimulációját. Közben előszeretettel folyik a szó a szociális gondoskodásról. Kétségesnek látszik, rájöhetünk-e magunktól, hogy egyetlen Én vagyunk-e vagy sokfélék vagyunk. Kurt Cobain obszcén próbálkozás volt a jóra való Én szerepmodellként

Jonathan Crary

Az érzékelés modernizálása

A vizuális érzékelés átalakulását éljük, mely valószínűleg éppoly gyökeres változást hoz, mint az érzékelés tapasztalatának bármely történelmi átalakulása. A kompjútergrafika alig több, mint egy évtizednyi, rohamos fejlődése csupán töredéke annak a folyamatnak, melyben a megfigyelő és a képzet kulturálisan ismert jelentése megsemmisül. A komputer által generált képek és a virtuális valóság a mesterséges vizuális „terek” fokozott jelenlétét jelzik, melyek radikálisan különböznek a film, a fotó és a televízió mimetikus természetétől. Ez utóbbiak, legalábbis a hetvenes évek közepéig, az analóg médiát képviselték, mely még megfelelt a spektrum optikai hullámhosszának, és akár a statikus, akár a

való újrainstallálására. Nézzen ki bánatosan! És sugárzott róla a bú. A százezredik szívtepő *Nirvana-unplugged*-ismétlés után legalább azt az *En*-gombot szeretném nem megnyomni, amely a nem-kapcsolódni-sehová képzetét kelti.

N y u s z i b o p p

A multiplex modellt Madonna vagy Donna Haraway, az amerikai médiakutató a fekete kultúrából fejlesztette tovább, ahol a hibriddé és multiplexszé válás az előítéletektől való megszabadulást szolgálta. Vagy ahogy Sandy Stone fogalmaz: az identitás pusztán a bezárva levést jelenti.

Madonna pozíciója – a szüntelen cselekvés átlátszósága és a tisztelők jószándékú besorolásai, e zavaró stratégia miatt – régen irreleváns. Az ex- vagy félbiológus Donna Haraway által taglalt nőhibridek, a szörnyetegek, korcsok és cyborgok, a különféle kisajátítási kísérletek ellenére lényegesen rafináltabbak. Cyborgi minőségükben részben a kapitalista áramkörök rendjébe integrálódnak. A korcs az ellenfél gennyes testrészein élősködik, hogy ellentmondásait és gyenge pontjait életképesebbé tegye. Mélyen a hím belsejébe kell, hogy hatoljon, hogy a sebezhető helyekbe marhasson. Donna Haraway tudatosan azoknak az amerikai íróknak a sci-fi regényeiből indul ki, akik a hetvenes évek óta nyomulnak az irodalom férfiak által megszállt területére és a férfiak kreálta jövő-szubjektumok bomlásának irodalmi látomásain munkálkodnak. Gép-ember-állat ezen irodalmi kevercseinek semmi közük a posztmodern trendhez, bizony az élet- és termelési viszonyokat tükrözik. Letisztult formáik képezik a biztos alapot. Ilyen forma százezer valaha női test tökéletes integrációja

Multiplex személyiségek



(cyborgizáció) a délkelet-ázsiai számítógép-összeszerelő *sun shine*-iparok szerelő-szalagjain. Ahol – enyhítendő a nyugati számítógép-felhasználó mindig gyorsabb taiwani alaplapon iránti állandó szomját – a lánynak a géppel való összeforradása (a szubjektum kihunyása) közvetlenül a születés után megkezdődik.

H á z i s z l n p a ű o k

A fehér és többnyire hímnemű júzerek ott ücsörögnek egy olyan szabadidő-ipar számítókaszniái előtt, amelyik az identitások közötti szökdécselés iránti vágyat aknázza ki. Annak ellenére, hogy tömeges méreteket ölt azoknak a nőknek a megerősökölése, akiknek a NYÁK-lapok összedugaszolásához kellően vékony ujjai vannak, a privilegizált géphasználó ugyebár remekül érzi magát, bár *Én*-képét hobby-szerű rendszerességgel felejtí takarosan kikaróztott körletekben. A pótidentitás-ipar búmol, pedig ő szállította (vagy utólag lenyúlta) a posztfeminista víta eredetijét. Aki itt valamivel túlidentifikálta magát, aligha lehet belátással.

A *Lucas Film* vállalat a nyolcvanas években kifejlesztette a *Habitat* nevű virtuális játékvilágot. Itt a felhasználó felkereshette többek között a *Sex-Change-Clinic*-et, és szemiotikailag (illetve virtuálisan) nemet változtathatott. Tehát látszólag megszökhetett a bináris elv elől. A kevésbé innovatív és mégkevésbé szubverzív ajánlatot „gender and name available”-nek hívják.

A textuális transzveszticizmust már a nőként levelet író középkori szerzetesek is űzték. Manapság a virtuális szupermarketekben ezt az opciót úgy vágják az ember után. Időközben az ilyen takarosan kikaróztott identitás-játszóterek ezrei jöttek lét-

Az érzékelés modernizálása

mozgásban lévő megfigyelő szempontjából a valós térben helyezkedett el. A legújabb technológia, mint például a számítógépes dizájn, a szintetikus holográfia, a repülőgép szimulátorok, a kompjüteres animáció, a gépi képfelismerés, a sugárkövetés, a szerkezet-feltérképezés, a mozgáskontroll, a virtuális valóság pajzsok, a mágneses rezonancia ábrázolása és a multispektrális szenzorok olyan síkra helyezik a látványt, mely el van választva az emberi megfigyelőtől. Természetesen a „látás” régi, jól bevett módjai is fennmaradnak, és kénytelen-kelletlen együtt élnek majd a képalkotás új technikáival, melyek azonban fokozatosan a megjelenítés meghatározó modelljeivé válnak a társadalmi folyamatok és intézmények működésében. Jelentőségüket csak növeli a globális információ ipar követelménye valamint a gyógyászati, hadi és a rendőri hierarchia fokozott igénye. Az emberi szem történelmileg kialakult funkcióinak nagy részét azok a gyakorlatok veszik át, melyekben a vizuális kép már nem kötődik a „valós”, optikailag érzékelt világban lévő megfigyelőhöz. A vizualitás a kibernetika és az elektromágnesesség birodalmába helyeződik át, ahol az absztrakt vizuális és nyelvi elemek egybeesnek, és a globális fogyasztás, körforgás és csere tárgyát képezik.

De lássuk, milyen történelmi kérdést vet fel mindez! Példának okáért a vizualitás átalakulásának hajnalán nem pusztán az a kérdés, hogy a látás mely módzatai maradnak fenn, hanem az is, hogy mi az, ami összeköti a jelen pillanatot a

re. A legnépszerűbbek a *MUD*-ok (*Multi User Dungeon*) az *Interneten*, a virtuális instant-identitások hálózatba kötött játékszínpadai, állandóan változó kulisszákkal. A színpad szolgáltatójának egy identitásra biztosan szüksége van hosszabb-rövidebb ideig: annak a hitelkártya- (nemsokára *E-cash*-számla) tulajdonosnak az identitására, aki a cross-dressingek számláját kifizeti.

A nők, a nemkívánatos küldemények elkerülése végett, többnyire férfinak vagy semlegesnek álcázva jelennek meg a hálózatokon. A virtuális nemüket megváltoztató férfiak zöme a *duty free* transzvesztiták nívója alatt mozog. E techno-farsangon a bináris nő-férfi rendszer az ígéretek dacára a legkevésbé sem megrendítő. Még egy annyira klassz ajánlat, ami hülyeségnek bizonyul, és nagy átverésnek hangzik. Az MSz lehetséges szövegváltozatai túl egyszerűnek látszanak akár stratégiaként, akár az identitás-hopping ajánlatokkal való túlidentifikációként. De az is lehet, hogy az MSz olyan szomorú pót-„forradalmak” patológikus előzménye, mint a *hypertext*.

Multiplex személyiségek

Néha azt kérdelem magamban, az identitáscserének ezen a tömeges végkiárusításán tulajdonképpen melyik *Én* kerül lecserélésre. Vajon melyik *Én* adatik le a pénztárnál? Hollywood most dögre keresi magát kipucolt transzvesztitákkal, a *Paris Is Burning* (Jenny Livingstone 1991-es dokumentumfilmje a New York-i transzvesztita-szubkultúráról) királynőinek olcsó másolataival – és mindezt az AIDS virtuális távollétében.



Tájékoztató cédula

A multiplex személyiség az orvosi zsargonban gyermekkori erőszakoskodás által kiváltott súlyos traumatikus pszichózist jelent. A traumatikus élmény kompenzálására a megerőszkolt gyermek további személyiségekre hasad. Medikusok beszélnek multiplex személyiségzavarról vagy multiplex szkizofréniáról is. Az MSz-t sokáig nem ismerték el „betegségnek”, és tévesen szkizofréniának diagnosztizálták. A pszichofarmakonok gyógyszerelés azonban rendkívül problematikus, hiszen a különböző „személyiségek” más-más módon reagálnak rá. Az MSz először 1980-ban került be a *Diagnostic Statistical Manual* című medikusbibliába, 1994-ben pedig a „diszszociatív identitászavarok” fogalom alosztálya lett. Az átkeresztelés egybeesett a klinikai értelemben vett megbetegedések számának viharos növekedésével.

A hivatalos statisztikák csak az USA-ban 300 000 megbetegedést tartanak nyilván. Egyes szakértők, például a pszichológus Richard Loewenstein az USA népességének három százalékára, azaz hét millió emberre taksálja az érintettek számát. A kései tudományos elismerés miatt a betegséget először a popban és a zsumalisztika területén vizsgálták. Legendás Flora Retha Schreiber újságíró 1976-ban jelent könyve, a *Sybil*. 1980-ban jelent meg Daniel Keyes science-fiction-szerző műve, a *Billy Milligan élete*. Billy Milligan az MSz atipikus esete, hiszen a férfi páciensek kivételnek számítanak. A klinikai értelemben megbetegedettek többsége ugyanis nő, hiszen az erőszak áldozatául esett gyermekek között sokkal több a kislány.

Az érzékelés modernizálása

képi megjelenítés régi módjaival. A számítógépes grafika és a videó lejátszó tartalma a „látványosság társadalma” kései változatának tekinthető-e, és ha igen, milyen mértékben? Hogyan viszonyulnak a jelen anyagtalan digitális képei Walter Benjamin *A művészet a reprodukálhatóság korszakában-jához*? S a legégetőbb kérdés: hogyan lesz a test – a megfigyelő testet is beleértve – része az új gépeknek, ökonómiáknak, apparátusoknak, akár társadalmilag, akár a libidó, akár a technika szempontjából? A szubjektivitás milyen mértékben válik a csere és az információs hálózatok racionalizált rendszerei közötti közvetítés bizonytalan feltételévé?

Csupán azt szeretném jelezni, hogy a modernitás bármiféle összegzésének fő feladata számot vetni a megfigyelő alkatának és lehetőségeinek folyamatos átalakulásával, az emberi érzékelés kényszerű modernizációjával, amely nagyjából a kapitalista modernizáció imperatívuszának felel meg. Ez azt jelenti, hogy a modernitás szükségszerűen egy olyan megfigyelőt feltételez, amely folyamatosan átalakul és fejlődik, hogy megfeleljen a termelés és a fogyasztás szüntelenül változó követelményének.

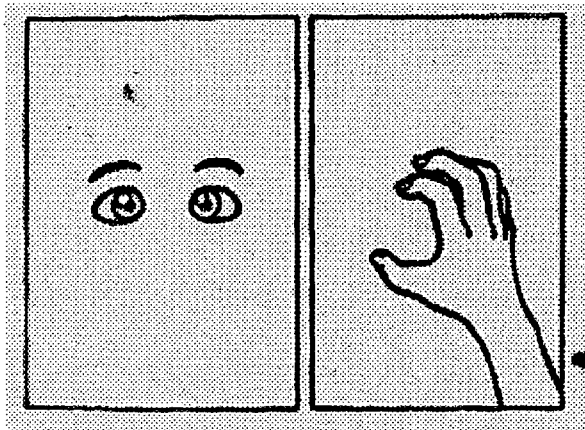
Az a tény azonban, hogy a modernitás és a modernizáció magában foglalja az emberi érzékelés folyamatos átalakítását, aligha magyarázható az új technika megjelenésével. A látás kérdése történelmileg alapvetően a társadalmi hatalom

Multimédiális sátánista bálózati

1995-ben megjelent az S. Fischer Verlagnál egy úgynevezett szakkönyv, a *Multiplex személyiségek, a szélsőséges erőszak túlélői*. A legtekintélyesebb német hetilap az első, nagy német kiadónál megjelent MSz-szakkönyvről beszélt. Én meglehetősen paranoidnak tartom a könyvet – ami nem feltétlenül jelenti minőségének leszólását. Szeretem az összeesküvéselméleteket, fontosnak és gyönyörűnek tartom őket, de mégiscsak attól függ, hogy mi ellen szól az összeesküvés. A szerző, Michaela Huber okleveles pszichológus, szakterülete a súlyosan traumatizált nők kezelése. A multiplex személyiségzavarok egyik fő forrását a jól szervezett germano-fasiszta sátánista szekták tevékenységében látja. Ezek tevékenysége (de kivétel nélkül ám!) állítólag „hálózatot” alkot a szervezett bűnözéssel, a régi és újnácikkal, a pénzmosással, a kábítószer- és a fegyverkereskedelemmel. Magától értetődően ugyanez áll a CIA-vel való jó kapcsolatokra. Utóbbi – így Huber – importálta az agymosás német koncentrációs táborokban kifejlesztett módszereit az USA-ba, ahol a nevezett szekták a multiplexszé programozás technikájává fejlesztették tovább. Ezt aztán később Dél-Amerikába exportálták.

A „behálózott” sátánimádók a legifjabb gyermekkorban beprogramozzák a multiplexet, így bővítik hálózatukat. Pszichotikusan beültetetté válnak bizonyos jelekre (kódszavakra, számokra, hangkombinációkra, képekre) adott reakciók. Így irányíthatnák programozók programozottjaikat. Rámondják a megfelelő számot (talán 5-2-5-2-5-2-5-2-5-4-5-2?) az üzenetrögzítőre, egy dallamot sugároznak vagy elküldenek képerlyapon egy bizonyos motívumot. A kód aztán beindítja a kétségtelenül nőnemű

Multiplex személyiségek



beprogramozottban a parancs-sorozatot. A terapeuta feladata az kell legyen, hogy a sátánista hálózatok programjainak ezeket az alkönyvtárait „deprogramozza”. A médiaökológus Huberrel ellentétben, Donna Haraway éppen az ilyen illegitim hálózatok szövögetését ajánlja a feminista cyborg-politika módszerül.

A remote excess parancs

Távírányítási agyrétek számtalan variációban léteznek. A piac egyre dagad. William Gibson regényében, a *Neuromancerben* Molly, a trójai cyborg, oldalán a konzolhuszár Case-szel, meglehetősen sietséggel zúlik dohos férfiábránddá. Nekem jobban tetszik Don Siegel húszéves filmje, a *Telefon*, Charles Bronsonnal a főszerepben. A KGB olyan hipnotizált ügynököket vet be az USA-ban, akik semmit sem tudnak önnön ügynöki tevékenységükről. Gyönyörű Bronson arcjátéka, amikor KGB-káderként így szól: „A legjobb ügynök nem tudja, hogy ő ügynök”. A film akkortájt játszódik, amikor Hruscsov bevezette az enyhülési politikát. Egy kirúgott sztálinista az USA-ba utazik, és begyűjtja a hipnózissal beprogramozott időzített ember-bombákat azzal, hogy egy bizonyos költeményt felmond telefonon. Erre a jelre a mit sem sejtő ügynökök zombiként masíroznak elő, és végrehajtják szabotázsukat. Charles Bronson levadássza a sztálinistát, és végül egy telefonfülkében megfojtja. Így válhat a multiplex személyiség pszichológiai interpretációja újrafeldolgozott (reciklált!) ügynökmotívummá.

Az érzékelés modernizálása

működéséhez kapcsolódik, és a XIX. század közepétől kezdve, a hatalom és a test változó viszonya a szubjektivitás specifikus formáit eredményezte, behatárolva a megfigyelő szubjektum lehetőségeit.

Az 1820-as, 30-as években hirtelen a szubjektív látás fogalma kerül előtérbe, melyet a test, a megfigyelő fiziológiai alkata szab meg, kiszorítva a látás klasszikus vagy karteziánus modelljét. Csaknem kétszáz évig a látás dikurzusait és gyakorlatait a camera obscurával írták le, e végsősoron teológiai modellel, mely biztosította a külső világ tartalma és a megfigyelő szubjektum objektív megfelelését, ellensúlyozva az emberi látás nyilvánvaló hiányosságát és pontatlanságát. Ez az 1600-as és 1700-as éveket meghatározó stabilizációs modell elválaszthatatlan volt a monadikus individuum és a tőle függetlenül, eleve adott objektív igazság kapcsolatától. A szubjektív látás gondolata természetesen nagyobb ismeretelméleti fordulatokhoz kötődik, de felmérhetetlen jelentőséggel bír az a felismerés, hogy a tudást anatómiai és fiziológiai feltételek szabályozzák, s hogy partikuláris igazsága a test működésétől függ, amit Michel Foucault a transzcendens empirikusra vetítésének nevez. Ez a fordulat óriási változást hozott, és annak a felismerésével járt együtt, hogy a látás esetleges, megbízhatatlan, mi több, egyenesen önkényes a külső világ tekintetében. A látás tehát átadta magát a normalizálásnak, a mennyiségi meghatározásnak és az átalakulásnak. Miután az érzékelés empirikus igazsága áthe-

Tecbno zombik

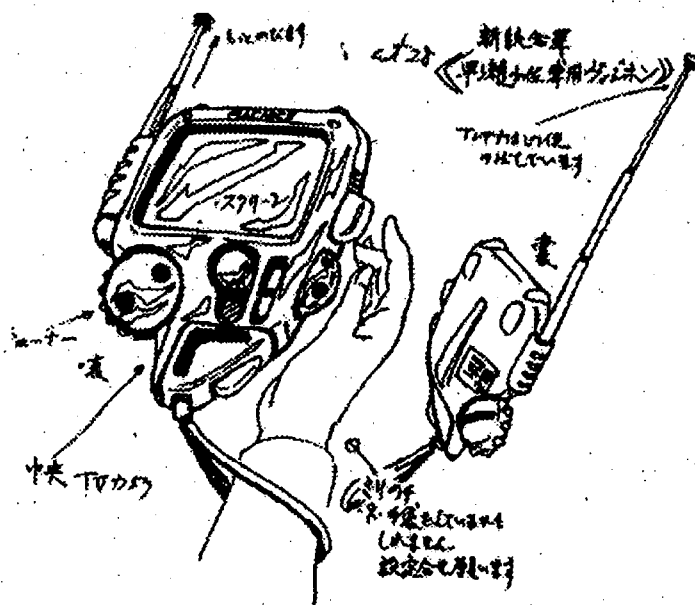
Műszakilag fejlettebb kép bontakozik ki a kilencvenes évek elején a *Universal Soldier*ben. A filmben Jean Claude Van Damme és Dolph Lundgren olyan exhalott vietnami veteránokat játszanak, akiket a legkorszerűbb kibernetikával újra összehoztak. Az antiterrorista bevetésen jól mutatnak a kibernetikus zombik. A technicizált visszajárók programozása azonban még nem készült el teljesen. A távirányításos *Universal Soldier*ek egyre több hangot hallanak egykori életükből, és e hangok romba döntenek program-szerkezetüket. Végül mindig leolvadnak a vezetékek, és minden csatornából ellenőrizhetetlen hangok bújnak elő. Katasztrófa-elméletileg persze nem árthat még néhány gazdátlan hang felbukkanása. Kitűnően illeszkedik ehhez a kapcsolathoz egy mai rádióadás. Egy fegyencről volt szó, aki németországi cellájából marokkevevel irányít egy olaszországi kábítószer-hálózatot.

Anonimizációs cégek

Multiplex személyiségek

A handykkel voltaképpen a cella-metaphora zavarba ejtő átalakulása jön be a képbe. Egy marokkeveő használójának mozgása igen jól követhető, hiszen ha nem is telefonál éppen, handyje állandó kapcsolatban van a legközelebbi adócellával a legrövidebb kapcsolati útvonalat meghatározandó, ez kíméli a telepet. A cella tehát elektronikus pórázon tartja a használót, és a cellák közötti mozgásának elbájoló térképe a rendőrség számára megrajzolható. Ma még névtelen maradhat a felhasználó, amennyiben gyakran választ külföldi providert (átjátszó állomást, cellát). Eközben

The Super Dimension Fortress 1



azonban a német biztonsági apparátus (a szervezett bűnözésről szóló, puffadt történetekkel indokolva) masszív erőfeszítéseket tesz arra, hogy a handyk tulajdonosait bármikor azonosíthatóvá tegye. Különben részt vesznek ebben az EU és eurozsarujai is. Itt növekszik egy jövődöbéli üzletág, azoké az anomímmá tevő, illegitim cégeké, amelyek leplet borítanak a hálózat használóinak identitására. Multiplex kedvencem, Billy Milligan kérdezi a róla szóló orvosregényben, hogy tényleg az összes számítógép össze van kötve egymással? Magamban én is ezt kérdezem olykor. Nem csak minden hitelkártyacsalonak előnyös tudni azt, hogy milyen gyakran nem működnek az állítólagos összeköttetések. Még az IBM is sok pénzt veszített azon, hogy szinte mindegyik tizenhatjegyű számkombináció megfelelt egy létező hitelkártya sorszámanak. Hasonlóan sok lyuk tátong az elektronikus nyakörvön, ha a felhasználók a lehető leggyakrabban nem tartják be a használati utasítást.

Vito törvénye

A Vito identitás-gyűjtőnév alatt egy nagyon buzgó multiplex személyiséget találunk, az „OnLine Terrorist”-et. A piaci részesedésért vívott harcban találta ki magának az amerikai Prodigy hálózat a FreeStarterKids terjesztési stratégiát. A Vito mögött meghúzódó személy ezeknek az ingyenes diszketteknek az ezreit szerezte meg, s újabb és újabb személyiségeket illetve online-identitásokat eszelt ki velük, előszeretettel kombinálva ezeket a Molly, a Diesel és a Mollydog jelszavakkal. Egy vizsgálat során a Prodigy megállapította, hogy Vito, egyedül a Diesel jelszó használatával több, mint ötven nem egzisztáló hitelkártyát talált ki, és ezekkel „fizetve”, a hálózat

Az érzékelés modernizálása

lyeződött a testbe, az érzékek és mindenekelőtt a látás a manipuláció és a stimuláció eszközévé vált. A XIX. század derekán a pszichofizika e korszakalkotó felfedezése – elsősorban Gustav Fechner munkássága – nyomán mérhetővé váltak az érzések, az emberi érzékelés pedig a mennyiségi meghatározások birodalmába került. A látás így lett összeegyeztethető a modernizációval.

Talán szükségtelen hangsúlyozni, hogy a „modernizáció” alatt korántsem haladást vagy fejlődést értek, hanem az új szükségletek, az új termelés és az új fogyasztás szakadatlan, öngerjesztő megteremtését, melynek következtében az érzéki formák a folyamatos átalakulás állapotában vannak, ha úgy tetszik, a folyamatos válság állapotában. De bármily meglepő, a tökéletes dinamikus logikája ezen a ponton elkezd drámaian aláásni az érzékelés egész struktúráját, s ezzel egyidejűleg kiszabja vagy megkísérli kiszabni az odafigyelés fegyelmi uralmát. Ugyanakkor a késő XIX. századi társadalomtudományok, elsősorban az újkeletű tudományos pszichológia hirtelen megalkotja a figyelem fogalmát, melynek középpontba kerülése közvetlenül kapcsolódott a társadalmi, urbánus, pszichológiai vonatkozások kibontakozásához, melyeket fokozottan áthatottak az érzéki adatok. A figyelemben, különösen az ipari termelés új formáinak tekintetében, egyre inkább veszélyt és komoly problémát látnak. A modernitás egyik kritikus aspektusának tekinthetjük a figyelem folyamatos válságát: a kapitalizmus belső átalakulásai

nőnemű felhasználóit obszcén levelekkel bombázta. Mivel *Vito* nem létező hitelkártyaival több ezer dollárnyi online időt használt el, a *Prodigy* leszerződtette a „Cyber-Cop” Frank Clark-et. Clark nyomozása egy bizonyos Dr. Johnsonhoz vezetett, aki *Molly*nek nevezte szുകáját, és egy *VITOLA W* rendszámú *diesel* kocsit hajtott. Egy tanú tudni vélte, hogy Johnsonnak volt egy kartertőke vagy ezer, saját hitelkártyaszámának variációiból generált hálózati identitásról. Ítélet ezideig nem született. *Vito* szövevényes multiplicitásának bonyolultsága miatt eddig nem volt mód egyértelmű bizonyításra. *Vito* tápot adott mindenféle cikkekhez és végtelen *Internet*-vitákhoz, melyek a hálózatokból fakadó szörnyűségeket taglalták. *Vito* gyönyörű morális érveket szolgáltatott ahhoz a követeléshez, hogy a szubjektum még az egyáltalán nem annyira immateriális „CyberSpace”-ben is felelősségre vonható legyen. Itt a nyilvánvaló félelem látszik meghúzódni a lokalizálhatatlan fantomtól, amelynek veszélyeit meghitt ráolvasással igyekszünk elkerülni.

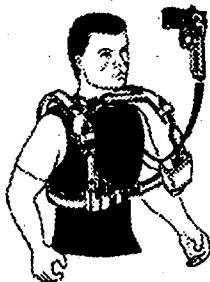
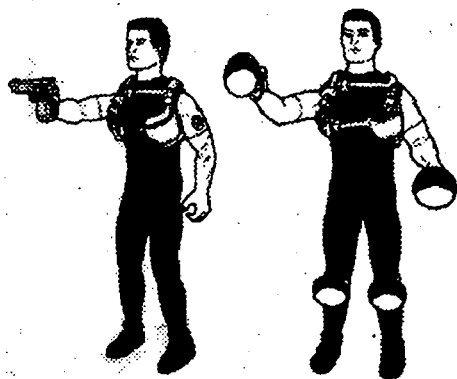
Multiplex személyiségek

Billy - összesítés

Kis kronológia Billy Milligan megfigyeléseiről klinika és börtön között. 1977 októberében Billyt egy paramilitáris rendőrkülönítmény letartóztatja a lakásán. Alapos gyanú merült fel, hogy három nőt megerőszakolt az Ohio University campusában. Billy egyáltalán nem érzi bűnösnek magát, és eléggé zavarodottan veszi tudomásul az egészet. November 4-én a cellafalnak rohanva megpróbálja megölni magát. Január 13-án egy orvos felállítja az MSz klasszikus tévdiagnózisát – akut szkizofrénia. Január 31., a Billy-identitás elalszik, a *spotra* egy magát Davidnek nevező identitás

**ACTION
MAN**

OISEAU DE NUIT • NACHTSLUIPER
NIGHT CREEPER



LE CAMOUFLAGE SUR LA FIG
S'ENLÈVE À L'AIDE D'UN CIN
SEC ET DOUX, CRAYON À UT
SUR LA FIGURINE UNIFORME
NET POTLOOD KAN GERAKEN
VAN ACTION MAN WORDEN
VERWIJDERD NIET EEN ZACH
DROGE DOEL. GEBRUIK NIET
POTLOOD ALLEEN OP ACTIO
NIET EENEM TROCKENEN, WE
TOCH KAN FARBE WEDER V
FIGUR AFGEWASCHT WERDE
STIPTE NOCH ZUM BEHALEN I
FIGUR VERWENDEN.

12748.101/197/100 08/93

Action Man Catalog,
Modell Nightcreeper

lép; egy pszichológusnő hozzákezd a titok előcsalogatásához. Jóllehet David retteg attól, hogy a *spot*tílust megszegje, kifecsegi, hogy nyolcan, majd kilencen volnának. David a kín pásztorának képzei magát, amikor éppen B az, akinek fájdalmakat kell kiállnia, az ő szolgálatát keresi a *spot*on.

A *spot* az öntudat egyfajta háziszínpada, amit mindig az identitások egyike foglal el. A többiek ritkán figyelnek az *Én* előadójára, többnyire az ágyukban alszanak. Aki a *spot*on van, reflektorfénybe kerül, és fogva tartja az öntudatot. A *spot*ot a *Microsoft* programok, például a *Windows* nyitott ablakához hasonlíthatjuk. A hetvenes évek végén, amikor a Billy-könyv megjelent, a *Microsoft* a *Visicalc* nevű *Apple*-program feljavításán dolgozott.

Bill Gates, a *Microsoft* főnöke és a „világ leggazdagabb embere” közben népszerű metafora lett arra, hogy a kapitalizmus mégsem működik. Bill Gates azt a megjegyzést tette a *Visicalc*-ra, hogy két-három idiótával BASIC-ben megírom. Billy lett volna az egyik idióta? És Bill gigantikus sikere egy pszichózis blow-upjának trükkje.

Info Gang Bang

Az IBM által finanszírozott projekt munkacíme „Electronic Paper” volt. A majdnem kész program a *Multiplan*-ben megnevezetlen lett. Az alapgondolat egy szimbólum-orientált, egérrel vezérelhető felület kifejlesztése volt. Bill Gates programja olyan, mint Billy széthasadt identitása egy programmag köré strukturálva. Billy esetében az orvosok mag-*Énről*, eredeti *Énről* vagy gazda-*Énről* beszélnek. Bill programja egy *Multi-Tool*-felületen mutatkozik be. Billy széthasadt identitása a *spot*on.

Az érzékelés modernizálása

következtében új határok felé tolódik ki a figyelemelvonás azáltal, hogy szakadatlanul újabb és újabb termékek jelennek meg, a stimuláció újabb forrásai tárulnak fel, s az információ özöne zúdul az emberre, melyre aztán a tőke úgy reagál, hogy az érzékelés irányításának és szabályzásának új módszereit találja fel.

A személyi számítógép egyfelől példátlan figyelemelvonás abban a tekintetben, hogy felmérhetetlen mennyiségű adatot tesz hozzáférhetővé, másfelől feigyelmezett elfoglaltság, mely odafigyelést igényel. A televízió a másik olyan apparátus, mely helyhez kötött figyelmet követel, s kezdettől fogva a figyelemelvonás egyik módjának számított. Jelen válságában azonban olvashatósága kérdőjeleződött meg, súlyos fejtörést okozva a tévétársaságok vezetőinek. A műholdas adók, a kábeltévék és a távirányítós készülékek elburjánzásával túlléptünk egy határt, a túlterheltség állapotába kerültünk, ahol a tiszta figyelemelvonás már magát a látványt fenyegeti. Más területeken a válságra legalább technikai megoldás kínálkozik: a legfrissebb hadi, gyógyászati és felügyeleti technikában érzékszerveink túlterheltségét csökkenti az emberi szem gépi látással és intelligenciával való felcserélése.

De megvizsgálhatjuk a XX. századot is, mondjuk, a huszas évektől, amikor Walter Benjamin elkezd anyagot gyűjteni Arkadium Projektumához, 1940-ig, Benjamin haláláig. A megsokszorozott figyelem és figyelemelvonás uralma ebben az

Bill terméke Billy traumatikus élményeket feldolgozó módszerének technicizált formája. Az információs társadalom épp elég lebonthatót kínál belőle. Bill cége, a Microsoft azután a *Multitasking-DOS* vagy a *Multimate* formájában finomította egyre tovább a programtechnikát. Ma itt van a világszabvánnyá lett *MS-Windows*. Amikor Allen van a *spoton*, az egyik *psychotechnek* (így hívják a klinika ápolóit) elmagyarázza, hogy a Billy testében lakozó huszonnégy identitásnak Arthur a főnöke. De mind együtt alkotják a Billy-titkot. Azért cserélődnek folyton a *spoton*, hogy *Billyt*, a permanens, szuicid programmagot életben tartsák, éppen azért, hogy nem engedik felébredni. A különböző identítások/szerepek speciális képességekkel vannak felruházva. Tommy elektronikai szakértő és szabadulóművész. Arthur biológiával és orvostudománnyal foglalkozik. Allen zongorán és dobfelszerelésen játszik. Dany szép csendéleteket fest, stb.

Multiplex személyiségek

A feladatmegosztás hierarchikus szerkezetben működik, mint az adminisztrációs programok vagy mint a számítógépprogramok könyvtárszerkezete. A Billy megfigyelése során felbukkant első nőnemű identitást Adlanának hívják. Titokban verseket ír, és magát okolja a fiúk sorsáért. Daniel Keyes (a kulcs *Billy*hez) szerint Adlana leszbikus. Nagyon gyorsan felvilágosít arról, hogy Adlana Billy férfitestét használta a megerőszakolásokhoz. A bináris struktúrák áttörése Daniel Keyes megfigyelésiben mindig negatívan kódolt. Billy tudathasadásai apja homoszexuális erőszakával kezdődnek, ezek a hasadások generálják valahogy Adlanát, aki saját vágyairól éppúgy nem tehet, mint a nők a megerőszakolásról.



G y ó g y v i d e ő

A teljesen napjaink varázsijébe merülő Dr. George azt ajánlja, hogy a széthasadt személyiségek között létesítsünk kommunikációs kapcsolatokat. Videofelvételek segítségével ismertessük össze egymással a különböző identitásokat, hogy aztán szép interaktívan összeolvadjanak. Mikor Allen volt a *spoton*, azt mondta az ápolónőnek, örül, hogy videót csináltak róla. Billy vagy a billyk így magyarázatot találhatnak az idővesztésekre, amikkel állandó konfrontációban vannak. Hiszen a *spottól* való távollétet időkiesésként élik meg. A *Windows* ehhez az önkontrollhoz kínálja az úgynevezett *Recorder* funkciót, az ikon egy kamera. Ezzel az ember utólag bebiztosíthatja magát, akkor is, ha az elektronikus papíron dolgozott.

További párhuzam egy, a biztonságtechnikai piacon nagy izgalommal várt műszaki újítás. Egy *Robot* nevű USA-beli cég néhány hónapja bejelentett egy új *multi-plex-video-recorder*t. Ez a recorder normál VHS-szalaggal dolgozik, de az ipari kamerák képeit különlegesen összesűríti. A készülékhez egyszerre harminchat megfigyelőkamera csatlakoztatható, és ezek 960 órányi felvétele együtt rögzíthető egyetlen 180 perces szalagon. Egy CD-ROM ennek csak töredéke. Elszomorít, hogy a német videó-örrendszerek még mindig fekete-fehérben dolgoznak. A színes, mint Angliában, a minimum, amit az ember elvárhat.

Az érzékelés modernizálása

időszakban nyeri el paradigmatis modern jegyeit. A „látványosság társadalmá” kifejezést illetően azt mondhatjuk, hogy a látvány 1930 körül honosodik meg strukturálisan Nyugaton. Erre az időszakra tehető a televíziózás intézményes és technikai kezdetei, a tévé- és rádióadások területi megszilárdulása és összevont felügyelete, a hangos film megjelenése, a hang-képes technika első szervezett, államhatalmi alkalmazása a nemzeti szocialista propagandában és látványban, az urbanizáció mint társadalmi kontroll megjelenése – hogy csak néhányat említsünk annak a társadalmi és politikai környezetnek az összetevői közül, amelyben Walter Benjamin „magának az érzékelés természetének a válságát” diagnosztizálta. A harmincas években fordul Benjamin érdeklődése a sokk és ehhez kapcsolódóan a figyelem és a figyelemelvonás kérdése felé. Újra és újra nekirugaszkodik a sokk hatásai, történelmi feltételei, politikai vonatkozásai leírásának. 1939-ben azonban felhagy a kísérletezéssel. Elveti azt, az évtized elején a moziból vagy az avantgard stratégiákból merített elképzelését, hogy a sokk képes forradalmi gondolkodást és tettet kiváltani, s arra a meggyőződésre jut, hogy a sokk vagy passzív fogyasztásra készítet, vagy a fasiszta mozgósítás eszköze. Megalkotja a játékasztal részekre bontásának egymáshoz kapcsolódó képeit, az ipari futószalagot és a filmtekercset: ezek annak az emblémái, ami Benjamin szemében a tapasztalat elértéktelenedését képezi. A tapasztalat rendszertelen semleges ingerek sorozata

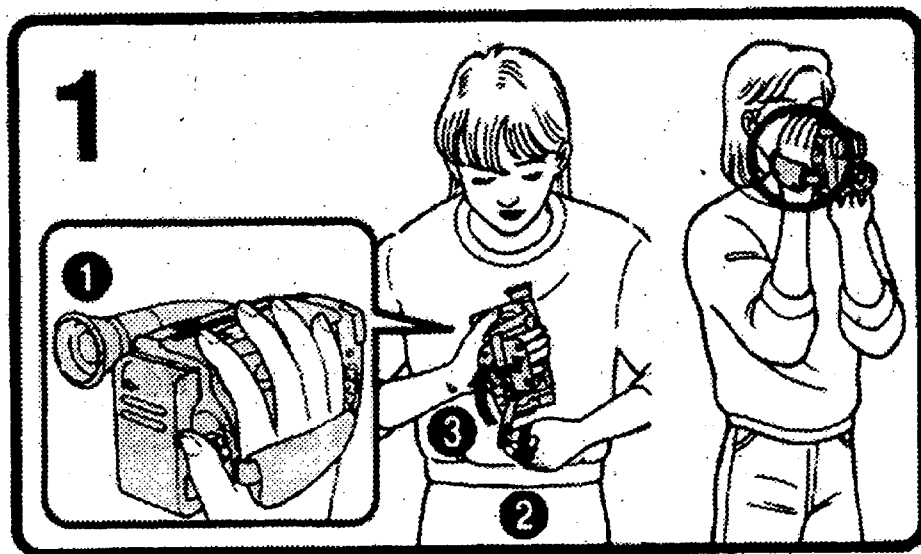
Pszichomeccs

Harmadik lépésként Dr. George szeretné felvilágosítani Billyt azokról a hangokról és idegen nevekről, amiket folyton hall magában. Ezekről, mint a telefonáláskor is ismert áthallásokról, keresztkapcsolásokról beszél. Az éppen a telefonhálózathoz teremtett Billynél akkor áll elő keresztkapcsolás, ha az identitások hierarchiái keresztezik egymást, vagy ha spottiltásos identitások az öntudat felé törekcszenek. A telefonban is idegen hangokat hall a fül, ha ezek a normális kapcsolathierarchia helyett keresztező kapcsolatokra kerülnek. Ez előállhat véletlenül vagy előídezheto szándékosan, bizonyos hangláncok létrehozásával. Örülök és hálás vagyok, hogy a TELEKOM (a német telefon-monopólium) nem tartja mindig kézben saját rendszerét, és rendszeresen kerülnek hangok oda, ahova nem kéne. Végül is tiszta és működő telefon összeköttetések azt bizonyítanak, hogy a kapitalizmus mégsem annyira rossz.

Multiplex személyiségek

Identity Links avagy a Cyberspace nagy lgérete

Dr. George „kompillálja” a videó-felülvizsgálat információit. Az egység-neurotikus szemében az egyetlen remény a többszörös-Ének fúziójában rejlik. Dr. George B-t a spoton akarja látni. Ebben természetesen Billy is örömét leli, de egy bizonyos Nemkívánatos (a „meghibásodott” android) gyorsan mindent újra összezavar. Dr. George elkezd párosával összeolvasztani az identitásokat. Ez tetszik Arthurnak, mert kedvenc gyerekkori pezgőporára, a Coolaidre emlékezteti.



Billy az ő Arthur-identitását Mr. Spockként írja le. Ez olyasvalakit jelent, akinek van mersze egy étteremben elkérni a panaszkönyvet. Az összeolvasztásnak ezen a pontján Philip, az egyik Nemkívánatos (azaz valaki, aki voltaképpen totális sporttalom alatt áll) átad egy listát az összes identitás neveiről.

A digitális pácienskollektíva

A veszett identitás megmagyarázza a listát: a Nemkívánatosak funkciójára egyszerűen nem volt szükség, olyanok ők, mint merevlemezeiről letörölt adatok, amiknek elektronikus utóképe újra jelentkezik. A listán az utolsó identitásnak nincs tulajdonneve, egyszerűen csak Tanítónak hívják. Egy modern pszichoanalitikus hálózatechnikailag nevezhetné szervernek. Az, hogy Philip átadja a listát, teljes időzavarhoz vezet. Egy úgynevezett MixUp-periódus.

Most itt még felsorolhatnám az összes maradék identitást, mik a feladataik, mikor és hogyan jutnak a *spotra* és kerülnek le onnan. Ami valóban lényeges: Billy, hogy úgy mondjam, saját maga személyes Enterprise űrhajója, amelyen Kirk kapitányt nyugalomba helyezték, így nem ront azonnal halálvágyon a Világűrbe, hogy az ő Egységével egyedül maradjon.

Billy hisz saját gyógyulásában/integrációjában, a boldog élet lehetőségében.

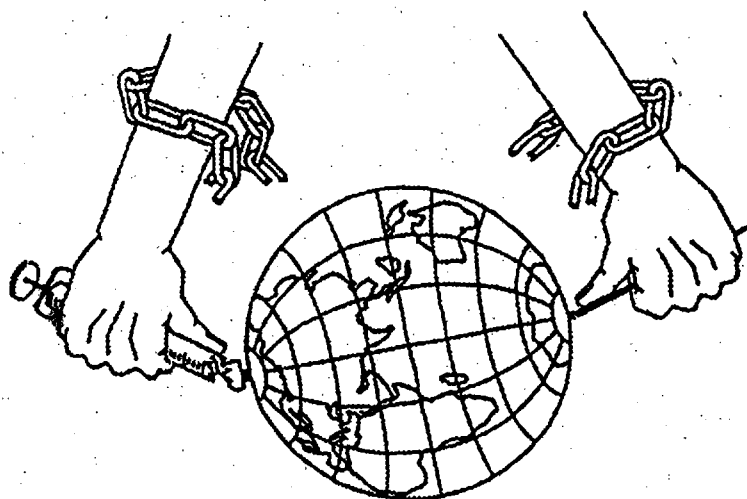
Daniel Keyes feltehetően azért hagyja nyitva a véget, hogy megírhasa a második részt, így a Billy-rajongók ezrei várják a folytatást. Keyes azonban inkább újra science fiction regényeket ír. A billyk sikeres fúziójáról nem tudunk semmit. Miért kéne az orvosok minden vágyának beteljesülni?

Az érzékelés modernizálása

vagy szintaxisa lesz a szemében. Benjamin számára a sok mindenekelőtt a szintézis kanti modelljének felszámolása és az érzéki fragmentummal vagy rommal történő behelyettesítése.

Kant óta a modernitás ismeretelméleti dilemmáját képezi az a kérdés, hogy miként lehetséges a szintézisalkotás a megismerés széttöredezettsége, atomizáltsága közepette. Ez a dilemma a XIX. század második felében, az érzéki szintézis megteremtésének különböző technikái kialakulásával mélyül el, amikor az ötvenes években tömegesen elterjed a sztereoszkóp, s megjelenik a mozi korai formája a kilencvenes években. Ha az apriori megismerő filozófiai bizonyossága megdől, a „valóság meglétének” problémája a szintézis esetleges, törékeny és pusztán pszichológiai adottságára hárul, melynek zavarát a XIX. század a pszichózissal és más patológiás betegségekkel azonosította. Freud és Pierre Janet korában a pszichológiai normalitás az észleletek funkcionális egészsé történő szintetikus összekapcsolásának képességét jelentette, a tudathasadás veszélyének elhárítását. De amit ők az érzékelés regressziós vagy patológiás széthullásának tekintettek, az voltaképpen a szubjektumnak a képi megjelenítéshez való viszonyában bekövetkezett alapvető fordulat jele volt. Bergsonnál például a szintézis új modelljei közé tartozik a közvetlen érzéki észleletek összekapcsolása az

A „digitális forradalom” momentán legbosszantóbb őrcsúszdáján, a *World Wide Web*ben inkább az integráció, az egység és a gyógyulás ellen írok. Ameddig hallunk hangokat, *Énjeink* tisztátalanok lesznek, vagy egyáltalán nincsenek is jelen. Még észrevesszük, hogy távirányítanak minket. A kommunikációs technika nem működik, van még remény. Lehet, hogy a katasztrófa multiplex lesz.



Multiplex személyiségek

Az előadás a „MetaForum
(Határok nélkül)” budapesti
hálózati konferencián
hangzott el.

1995 *

Dány@p8.thing.fido.de

Fordította Zsádon Béla

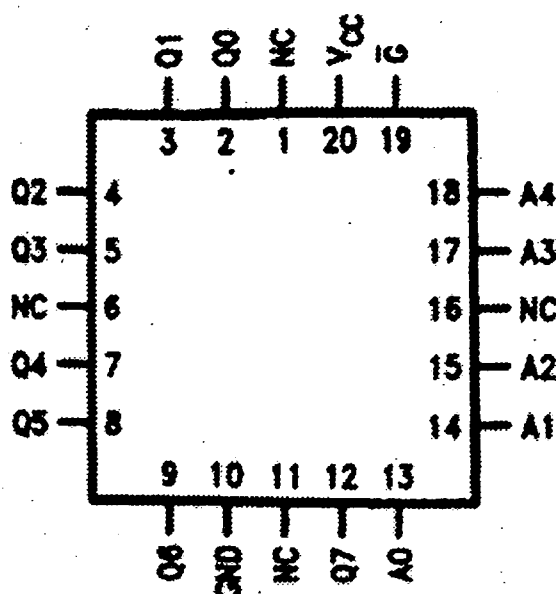
zsadon@omk.omikk.hu

emlékezet teremtő erőivel, míg Nietzsche a hatalom akarását az erők dinamikus, mesteri szintetizálásához köti.

E gondolkodók munkásságát a tőke kialakuló logikája határozta meg, amely odafigyelést követelt a szubjektumtól új látási feladatok egész sorát illetően. A tőke dinamikus uralmának belső mozgása ugyanakkor arra irányult, hogy folyamatosan feloldja az összekapcsoló szintézist, ami a fegyelmezett odafigyelés alapját képezte. A kapitalizmus kulturális logikája megköveteli, hogy természetesnek vegyük figyelmünk tárgyának gyors változtatását. A kapitalizmus mint nagy sebességű csere és körforgás elválaszthatatlan az emberi érzékelés alkalmazkodóképességétől, jóllehet nem tudjuk, vannak-e inherens biológiai vagy pszichológiai korlátai.

David Cronenberg *Videodrome* (1983) című filmje az érzéki alkalmazkodóképesség határának kérdését feszegeti. Cronenberg bemutatja, milyen szorosan kötődik az emberi érzékelés sorsa egy folyamatban lévő biotechnikai evolúcióhoz, amelyben az idegrendszer fokozatosan elveszti önálló identitását, és pusztá jelfogóvá válik a nagyobb hatalmi hálózatok közepette. Gyakran idézett, híres szólása: „A televízió a lélek szemének retinája” ugyanazt mondja ki, amit Paul Virilio a „mentális képek” karteziánus tradíciójának utolsó maradványaival való

Plastic Leaded Chip Carrier (PLCC)



Top View

Az érzékelés modernizálása végső szakításnak és annak a felszámolásának nevez, amit azelőtt képzeletnek hívtunk.

Bizonyos értelemben Croneneberg alig több, mint tíz évvel ezelőtt, vagyis akkor készített egy koraérett filmet a virtuális valóságról, mielőtt az bekerült volna a köztudatba. A virtuális valóság technikája teljes egészében újra írja az idegrendszer térképét kiszorítva azt a modellt, mely a huszadik század első felében a modernitás dinamikus terület hódító szakaszát megalapozta, azaz a neves neurológus, Charles Scott Sherrington csaknem száz éve kidolgozott idegrendszer modelljét. Sherrington számára az érzéki tapasztalat elválaszthatatlan volt a testtől mint fejlődő, egységbe rendező tér- és időbeli rendszertől, és mindenekelőtt egy komplex motorikus organizmushoz kapcsolódott, melynek távolsági receptorai képesek feldolgozni térben távoleső adatokat, s ezáltal eligazítani a szervezetet tér és idő szubjektív világában. A virtuális valóság megjelenésével (és Croneneberg látomásában) összekeverednek, összekuszálódnak az érzéki és a mozgási ingerek, és egyetlen stimulációs síkot alkotnak, ahol az, amit valaha a test szubjektív koordinátáinak hittek, végérvényesen felbomlik, a szintézisnek még a lehetőségét is eltörölve.

A *Videodrome* és Philip K. Dick regényeinek legfontosabb vonása, hogy tapasztalati mezőjüket darabokból összetákolta, a régi és az új érzéki formák keveréke, az euklídeszi tér és a videó-hallucináció dimenziók nélküli tapasztalatából

összerakott hibrid, mely mégis egységesnek tűnik. Rem Koolhaas, az építész például azt állítja, hogy munkái, bár a váltakozást, az alakulás folyamatát, az ingadozást tükrözik, még a newtoni univerzumot lakó emberről szólnak. A tapasztalat vastag rétegekben ülepszik ezen a világon, melynek valóságát szüntelenül kikezdi a mesterséges valóságok, köztük azok a fokozott gyorsasággal kialakuló és minden átmenet nélkül megszűnő képződmények, melyeket Francisco Varela mikrovilágoknak hív. Ezt a jelenséget nevezte a század elején Benjamin és Georg Simmel sokknak.

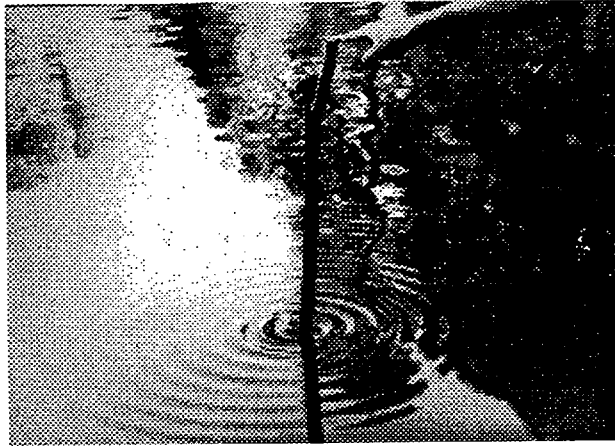
Végül idézzük fel a globális aréna alakját, ahol ez a fejlődés végbemegy. Könnyen megfeledekezünk a föld óriási térségeiről (melyeket eufémikusan még mindig fejlődő országoknak nevezünk), melyeket legjobb esetben is csupán periférikusan érintenek a számunkra oly elsöprő, forradalmi változások. A modernizáció mítosza sok tekintetben mindig globális homogenizálódáshoz és monokultúrához vezetett, de a Szovjetunió felbomlása óta talán egy jóval rétegzetebb, differenciáltabb globális közösség kialakulása felé tartunk nem csak az információ és a technika hozzáférhetősége, de a külvilág fokozódó elszegényedése tekintében is, mely előtt csupán periférikus, töredezett, elavult utak nyílnak – ha ugyan nyílnak – az informatika és a telematika területtől független, planetáris rácsához.

Egészen friss neurobiológiai kutatások azt mutatják, hogy korunk képi technikáinak hosszú távú használata tényleges fizikai elváltozásokat okoz az idegrendszerben. A cyberspace-rajongók interaktív globális faluról dédelgetett álmával szemben egyre áthidalhatatlanabbá válik a szakadék az eltérő technikai fejlettség szintjén álló társadalmak között. S ha figyelembe vesszük a gyógyászati és a genetikai technika jövőjét, azzal kell számolnunk, hogy a protetikusi és gyógyászati nanotechnika, a genetikai szelekció egy, még a legősibb pre-modern társadalmakban is elképzelhetetlen, új elit réteg, hierarchia és kasztrendszer kialakulásához vezet.

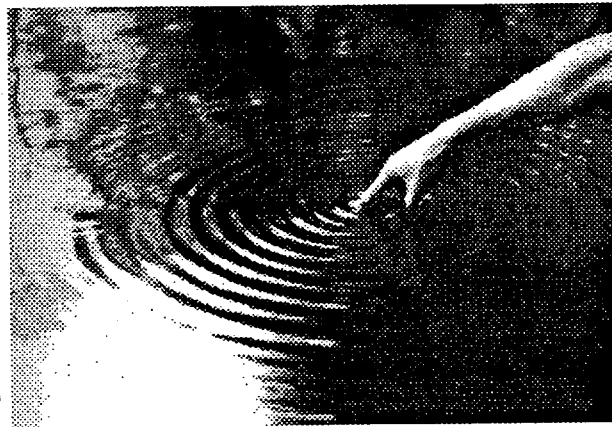
Fordította Szabó Ottó

Jonathan Crary írása a
The Annual InterCommunication 94'-
ben jelent meg, mely a japán
InterCommunication Center (ICC)
éves angol nyelvű kiadványa.
Az ICC célja, hogy teret biztosítson a
művészetek és a techno-tudományok
közötti kommunikációnak,
létrehozva a XXI. század múzeumát,
ahol a műtárgy mint információs
„esemény” és mint információ-
generáló tényező jelenik meg.

Alberto Moreiras



Az ugrás és a lapsus



**Birtokháborítással
szerzett saját hely
a cybertérben**

A cyber-túláradás

Octavio Paz 1967-ben úgy nyilatkozott, hogy a cybernetika az univerzális analógia alkalmazásában közel jár a költészethez.¹ A virtuális valóság, mely analógiák felállításával a valóság teljes illúziójára törekszik, a metafizika *analógia entis*ének a megdicsőülése. A tökéletes illúzió azonban, ha lényegét beteljesítve megvalósul, a valós helyére lép és az analógia alapját is megszünteti.

Az analógiának kell, hogy legyen alapja. Az *entes* univerzális analógiájának lehetőségét az *esse* alapozza meg. A virtuális valóság mint a totális megkettőzés lehetősége magába foglalja az analógia alapjának megkettőzését, nekünk szegezve a kérdést: analógiásan működik-e az analógia? A virtuális valóság – amit az analógia analógiájaként fogok definiálni – radikálisan megingatja az alap lényegét, és az ontoteológia szakadékát nyitja meg. A virtuális valóság mint a technika jövője magában hordozza annak a lehetőségét, hogy kiforgassa létalapjából a technikát. A virtuális valóság a technikai lét legfőbb elvének stabilitását, az elégséges alap elvét fenyegeti. Az elégséges alap elve szerint semmi nem létezik ok nélkül, semmi sem lehet alap nélkül való.²

Mára vitathatóvá vált a hidegháború csúcspontján még eldöntöttnek tűnő kérdés, miszerint korunk történetileg atomkorszak. Ha úgy tartjuk is, hogy ideiglenesen elmúlt egy nukleáris konfrontáció lehetősége, a berlini fal leomlásával csak még bizonytalanabbakká váltunk a kor megjelölését illetően. Ugyanez a helyzet a cybernetika mint kifejezés meghonosításával és jelszával, az információval. Lehetőségeit tekintve a cybernetika és a nukleáris technika is a reprezentációs-kalkulatív gondolkodáson nyugszik, amely mindig megfelel annak a követelménynek, hogy „minden képzetnek elégséges oka kell, hogy legyen”³. Az elégséges alap elve a virtuális valóságban érvényesül a legradikálisabban, ugyanakkor azonban a virtuális valóságban tűnik el a legszélsőségesebben az, amit az elégséges alap elve képtelen felfogni.

Ha a költői tapasztalat, ahogy Octavio Paz és Jorge Luis Borges mondja, az analógiás transzcendencia élménye, akkor a költői gondolkodás talán már nem is különbözik a számítógép információ-feldolgozó képességétől.⁴ A virtuális valóság fejlődésében és fejlődése következtében a szóképek teremtésének költői elve feloldódik a cybertechnikában. Vajon a cybertechnika pusztán az ontoteológiai (technikai) reprodukció szolgálatába állítja-e a tropológiát? Más szavakkal, a cybertechnika, melyet a metafizikára jellemző reproductivitas ural, értelmezhető-e ontoteológiaként? Vagy van más lehetőség?

Ha a virtuális valóságot a valós analógiás transzponálásaként, az analógián keresztül működő valós transz(in)formációjaként határozzuk meg, akkor a virtuális valóság metaforikus. De a metaforának, ami az érzékelhető és az érzékfeletti szétválasztásán alapul, „kizárólag a metafizikán belül van létjogosultsága”⁵. A virtuális valóságban mindazonáltal lehetnek a metafora határát jelző, nem-metaforikus létmódok is.

Ha a költészethez hasonlóan a cybernetika is képes a valóst a legszélsőségesebb formáiban, egyrészt ragyogó, tárgyiasult jelenlétként, másrészt totális eltűnésként megjeleníteni, akkor a cybernetika az analógia felől is megközelíthető. *Analógiás megközelítésen* olyan kérdezősi módot értek, ami a jelenlét és az eltűnés artiku-

lációs pontját kutatja a képzetalkotás mechanizmusában. Képes-e a cybertechnika önreflexióra? Megkísérlem a cyberteret költői térként elgondolni, a költői teret pedig a cyberter perspektívájából szemlélni. Egyelőre nyitott kérdés, hogy az analógia-e a költészet és/vagy a cybernetikai valóság – azaz, a virtuális valóság – végső elve.

Még nem döntöttük el, hogy a cybernetika az ontoteológia cinkosa-e. A vészjósító táborban William Gibson és Bruce Sterling anti-utópiáját, a *The Difference Engine*-t olvashatjuk, amely egy Modus Programról szól, melynek célja, hogy logikai úton felszámolja a *characteristica universalis* megtalálásának leibnizi álma jelentette korlátokat. A Modus Program transzfinit elveket egyesítve „a kalkulatív matematika eredendően transzcendens meta-rendszerének alapzatát fogja képezni”⁷⁶. Ennek eredményeképpen a cyber-hajtóművet ön-referenciális képességgel ruházza fel. Ahogy a gépezet a megfelelő nagyságúra növekszik, az, aminek a helyén egy szem állt, Én-né fejlődik. „A szemnek végül meg kell látnia önmagát.”⁷⁷ Egy végső pannotikon kerül a helyére. A szimuláció e szélsőséges formáján keresztül radikálisan megvalósul az ontoteológia: a valóság-hajtómű, minden tudományok mátrixa végre elfoglalja rég meghirdetett helyét mint az Első Szubjektum. A megdicsőülés, a beteljesedés a nukleáris Armageddon pontos fordítottjaként fog bekövetkezni: nem, legalábbis elsődlegesen nem pusztítás lesz, hanem teljességgel belülről formált (informed) felépítés.

Donna Haraway *A Manifesto for Cyborgs* című írása eufórikus és ünnepélyesen fennkölt az előbbi pesszimizmusával szemben:

„Bizonyos tekintetben a cyborg-világ bolygónk végső kontroll alá vonása, a védelem nevében vívott Csillagok Háborúja apokalipszisében megtestesült végső absztrakció, a nők testének végső kisajátítása a háború maszkulin orgiájában. Másfelől, a cyborg-világ olyan átélt társadalmi és testi realitás, ahol az emberek nem félnek az állatokkal és gépekkel való rokonságtól, az identitás hiányától és az ellentmondásos álláspontoktól.”⁷⁸

Haraway számára a high-tech kultúra lehetőséget nyújt a fallogocentrikusság megkérdőjelezésére, de csak abban az esetben, ha az elzárkózók a viktimizációs történetektől, amelyek, nyíltan vagy burkoltan, de kivétel nélkül „egy tudományellenes metafizikát, a technika démonológiáját támasztják alá.”⁷⁹

„Minden történet, amely az eredendő ártatlansággal kezdődik, és a teljességhez való visszatérést állítja előtérbe, az individualizációt, a szeparációt, az én megszületését, az önállóság tragédiáját, az írásba hanyatlást, az elidegenedést tekinti az élet drámájának: egy képzeletben elhalasztott háborút a Másik kebelén. A cselekményt a reprodukív politika szabályozza – hibátlan újjászületés, perfekció, absztrakció. A nőknek hol jobb, hol rosszabb sorsot szánnak e történetekben, de abban mind megegyezik, hogy a nőknek kevésbé fejlett az énjük, gyengébb a személyiségük, és szorosabban kötődnek az orálisához, az Anyához, mint a férfi autonómiához. De van egy másik lehetőség, mely éppoly kevésbé kötődik a férfi autonómiához. Nem a Nőn, a Primitíven, a Nullán, a tükör-stádiumon, az imagináriuson át vezet, hanem nőkön és más jelenidejű, törvénytelen cyborgokon, kiket nem anya szült, és akik elutasítják a viktimizáció ideológiai forrásait, hogy valós életük legyen.”⁸⁰

Haraway nem neheztel, inkább aktívan állást foglal. A valós életről azt tartja, hogy „a zaj kell, a szennyezés helyes, állat és gépezet törvénytelen egyesülése üd-

vözlendő”¹¹. A „bántóan és örömtelen szoros párosodásra” helyezi a hangsúlyt, melynek semmi köze a hagyományos közösüléshez, és a reprodukív kopula metafizikája ellen irányul.¹² E radikálisan non-esszencialista, nemen túli (post-gender) cyber-világhoz intézett manifesztum azonban nem számol a következményekkel. Az anti-esszencializmus rövid memóriával rendelkezik. Miközben Haraway a cyborg-identitás kiforgatását dicsőíti a mai technikában, bizonyos értelemben figyelmen kívül hagyja a „belüliséget”, azt a lényeges jegyet, amit a keret ró ki minden kereten belüli anti-esszenciára. Tétélezzük fel, hogy figyelmetlensége nem tudatlanságból fakad, sokkal inkább aktív vakság, aktív felejtés. A kérdés az, hogy eléri-e célját.

A cyberteknika mint a technika jövője a világ kalkulatív-reprezentációs értelmezési keretén belül helyezkedik el, és mint ilyet, lényegében az elégséges alap táljáról kell értelmeznünk. Röviden az elv így szól: *nihil est sine ratione*; semmi sem létezik ok nélkül. A virtuális valóságban az analógiás okság úgy dicsőül meg, hogy minden a proporcionalitásként értelmezett ráció folytán van. A virtuális valóság alapja az analógiás okság. A virtuális valóság szemszögéből semmi sem létezik analógia nélkül. A virtuális valóság a valóst a megkettőzés pusztá lehetőségeként határozza meg, s csak arra a pillanatra vár, amikor a megkettőzés önmaga megismétlésével megkettőzheti magát. Gibson és Sterling jól látja ennek a veszélyét: a valós eltűnése a valós kisajátítását is jelentheti. De mindez nem kevésbé csábító, hisz egy világban, ahol nincsen eredeti, csupán a fordítás retorikus hatékonysága létezik. Lehetséges-e túllépni a veszélyen és a csábításon, vagy helyesebb, ha elfogadjuk a veszély csábítását és a csábítás veszélyét?

A virtuális valóság a lét megértésére ösztönzi az embert. A virtuális valóságban a mesterséges intelligencia, melyet jól ismerünk feltűnő technikai mivoltában, a legidegenebb megátalkodottsággá válik, miközben az emberi világ megkettőzésére tör, és az ismerősség legmakacsabb formájában jelenik meg újra a világiság folyamatában. A virtuális valóságban nem létezik a mindig-már. Ez alól pusztán kisajátított formája kivétel. Vagyis, a virtuális valóság még a totális leképezés szélsőséges formájában is csupán elveszett objektumként képes a világot visszaadni. A virtuális valóságban a világ világisága, ha a távollét formájában is, de feltárja magát. Azt kérdezni, hogy a nem-reprezentációs gondolkodás segíthet-e a virtuális valóság jelenségének megértésében, annyit tesz, hogy a virtuális valóság megnyílhat-e a kritikai-historikus gondolkodásnak. A kérdés nem csupán az, hogy a virtuális valóság lehetőséget nyújt-e a Külső elgondolására, hanem, hogy lehetővé teszi-e az elszakadást attól a kalkulatív-reprezentációs kerettől, amiből ered. Ezáltal a gondolkodás azon területére törne be, ahol a kalkulatív-reprezentációs keret nem egyszerűen mellőzötté vagy elfeledetté válna, hanem önmagáért kellene számot adnia.

Lehetséges-e olyan gondolkodás, mely nem helyezi önmagát a technika fölé és a technikán túlra? Ez a kérdés mételyezte meg a mai filozófiát, s foglalkoztatja a költészetet is.¹³ Visszaköszön Borges negyvenes években írott, számos elbeszélésében, leghangsúlyosabban azonban *Az Alef*-ben jelenik meg, mely annak a technikai térnek az egyik legkorábbi irodalmi feldolgozása, amit ma cybertérnek hívunk.

A tér, melyet az Alefnek nevezett objektum jelöl, valójában nem cybertér, ahol az ember mesterséges intelligenciákkal kerül szembe. Mindazonáltal Borges szövegében az Alef a „modern ember” és a robotok által vezérelt valóság találkozásának a

színtere.¹⁴ A cybernetika a görög *kybernetes* szóból ered, s pilótát vagy hajókormányost jelent, és aggyal rendelkező gépek irányító funkcióját jelzi. Borges történetében a narrátor vetélytársa tehát a cybernetikai emberről beszél, amikor arra a felismerésre jut, hogy a moderneknek „fölsőleges az utazás”. A hajó öreg kormányosa már saját dolgozószobájából is elérheti a világot „a telefon, a távíró, a fonográf, a rádiótelefon, a mozigép, a laterna magica...” segítségével.¹⁵ A távolsági cselekvés, a telepraxis képezi a cybernetikai ember terét, a cyberteret. E cybertér transzponálásként – analógiásan – a szöveg azt a rejtelmes apparátust kínálja, melyet találóan Alefnek hívnak.

Az Alef „a térben egy olyan pont, amiben az összes többi egyesül”.¹⁶ Közvetlenül megtapasztalható, de nem lefordítható; jelezhető, de nem kifejezhető. A szétválasztás helye, ahol a nyelv megszűnik kifejezni. Borges „az elbeszélés kimondhatatlan lényegének” nevezi, ahol „írói kétségbeesése” kezdődik.¹⁷ Mivel csak analógiásan nevezhető meg, az analógia elégtelenségét alapozza meg. A valós helye, ahol a valós az eltűnésben nyilvánul meg. *Punctum*, mégpedig a szó latin értelemben, ahogy Roland Barthes használja: olyan hely, ahol a jelenlét nyoma a halasztásban érzékelhető, vagyis a gyász helye, a saját hely.¹⁸

Ahogy a narrátor egyedül fekszik szerelme házának pincéjében, – Beatriz holttestének analógiájára (a házat épp lebontani készülnek) – az eltemetettséggé bizarr élményében lesz része, megpillantja az Alefet.

„...láttam tigriseket, dugattyúkat, bölényeket, hullámverést és seregeket, láttam minden hangyát, ahány csak van a földön, láttam egy perzsa asztrolábot, láttam az íróasztal egyik fiókjában (s az írástól megremegtem), hihetetlenül szókimondó, trágár leveleket, amiket Beatriz írt Carlos Argentínának, láttam egy kedves emlékművet Chacaritában, láttam egy valamikor oly bájos lénynek, Beatriz Viterbónak szörnyű maradványait, láttam az Alefet mindenfelől, láttam az Alefen a földet és a földön ismét az Alefet, és az Alefen a földet, láttam az arcomat és zsigereimet, láttam az arcodat, szédület fogott el, és sírtam, mert szemeim látták ezt a titkos és sejtelmes tárgyat, amelynek nevét bitorolják az emberek, de amit ember soha nem látott: a megfoghatatlan világgyetemet... Áthatott a végtelen tisztelet, a végtelen irgalom.”¹⁹

„Desde todos los puntos vi en el Aleph la tierra y en la tierra otra vez el aleph y en el Aleph la tierra”: az analógia eme örült, chiazmatikus megkettőződésében, az analógia analógiájában; vagy éppen a szakadékszerű élményben, ahol a minden pontot tartalmazó pontnak szükségképpen önmagát is taratalmaznia kell, és így magát mint tartalmazhatatlant felfedni, az analógia alapja a túláradásban megsemmisül. Ez a túláradás túlrad az analógián. Borges „megfoghatatlan hasonlatokat” említ, amikor az Alefet az istenség misztikus megtapasztalásához méri, amit Alanus de Insulis egy olyan „szférának” nevezett, „amelynek a középpontja mindenütt van, de a kerülete sehol”.²⁰ A hasonlat megfoghatatlansága az analógia tekintetében itt a túláradás jele. Ez a túláradás a visszahúzódó valóság tapasztalata, s ezt nevezem én „saját helynek”.

A latin *privare* szó azt jelenti: megfosztani, elvenni, különválasztani; ebből következően a közös használatból való kivonást és a sajátként való biztosítást is jelenti. A saját hely az a kitöltetlen hely, ahol az, ami hiányzik, egyben védve is van. Különválasztva, önmagában áll. Önmagában állva, az hiányzik belőle, amiből biztonság-

Az ugrás és a lapsus

ba helyeztetett. A kibocsátás helye, ahol a túláradás mint visszahúzóadás adható meg. A visszahúzóadásban, az eltűnésben a saját elvonultan áll, elérhetetlenül. Álcázottan, mindig álcáz, a veszteség helyeként tapasztalható meg.

A misztikus megismerés Isten felé fordul, ám a költői tapasztalást a kifejezés vezérli, ahol a visszahúzóadás mint eltűnés, mint az analógia vége, mint a tropológia szakadéka egy elenyésző pont marad, nem az eljövétel pontja. Mivel ez a pont eltűnik, Borgesnek arra kell következtetnie, hogy „A Garay utcai Alef egy hamis Alef volt.”²¹

Ahol az analógia véget ér, és a nyelv eltűnésként megnyílik a valós felé, ott a költői gondolkodás a semmit eltűnő túláradásként gondolja el. Ha a semmi mint eltűnő túláradás feltárul az írásban, tropológiai törésként tárulkozik fel. De a tropológia irodalmi technikát jelent. Felmerül a kérdés, működik-e a cybertech-
nikában? Miféle gondolkodást tesz lehetővé, sőt szükségszerűvé a cybertech-
nika?

A betű keltette ár

A *hacking* számítógépes kalózkodás, zárt számítógépes rendszerekbe való betörést jelöl, eredetileg azonban azt jelentette: több csapással feldarabol, vagy megtisztítja a növényzettől a terepet, hogy utat törjön magának. A hacker magának tör utat. A *hacking* addiktív jellegét Dirk-Otto Brezinski, a Project Equalizer néven ismert kémkedési eset egyik bűnrészes hackerjének szavaival példázhatnánk: „Sosem érdekelt a számítógépek tartalma, kizárólag maguk a számítógépek”²². Ez a megjegyzés nem kettőzi meg az irodalmi szövegre jellemző retorikai distinkciót forma és tartalom között, inkább egy másfajta tapasztalat birodalma felé mutat. A megkülönböztetés „a tartalom”, tehát az adott számítógépes rendszeren belül tárolt aktuális információ és a „számítógépek” között – melyek nem pusztán gépek – újból a túláradás kérdését veti fel.

A hacker be akar törni. A *hacking* addiktív elve a betörés, hogy a betörés által lehetővé tett útnyitás megvalósulhassék. A „számítógép” a hajtómű, ami a betörést lehetővé teszi. Radikálisan kifejezve, a számítógép maga az útnyitás. A kompjúter-mint-útnyitás a cybertérre nyíló transzgresszív tér, a betörésen túli tér. A *Virtual Reality*-ben Howard Rheingold így ír: „Ez egy hely, így igaz. A kérdés csak az, hogy milyen hely”. Ezután Gibson 1984-ben megjelent *Neuromancer*-éből idézi a cybertér definícióját:

„Cybertér. Akarattól független hallucináció, mélyet minden nemzetből törvényes felhasználók milliárdjai tapasztalnak naponta, egészen a matematikai fogalmakat tanuló gyermekekig... Az emberi rendszer összes számítógépének bankjaiból származó adatok grafikus megjelenítése. Hihetetlen összetettség. Az elme nem-terébe nyújtó fényvonalak, adatok nyalábjai és csoportjai. Mint távolodó városfények...”²³

A cybertér egy visszahúzó tér, egy eltűnő tér, tér mint visszahúzóadás. Az örökös visszahúzóadásba betörni – ez az az addikció, ami a cyberteret emberi érintkező felületek saját útnyításaként képzelel el. Szorongást kelt, mivel a végnélküli veszteség melankolikus gyakorlata.²⁴

Könyve végén Rheingold néhány oldalt olyan populáris cyber-álmoknak szentel, mint a „teledidonika” (távolsági szex) és az „elektronikus LSD”. Rheingold leszögezi, hogy bár egyelőre még mindkettő gyerekcipőben jár, jövőjük előre jelezhető.

„Ha kezünkkel ki tudjuk tapintani bábunk lábát, és a bábu helyett ujjainkkal sétálunk a cybertérben, amit a mai technika kezdetleges formában lehetővé is tesz, nincs okunk feltételezni, hogy nem leszünk képesek kezünk érintésével kitapintani nemiszerveinket és pusztán egy kézfogással közvetlen nemi kapcsolatot létesíteni. Mi lesz a társadalmi érintkezéssel, ha már nem lehet tudni, kinek hol vannak az erogén zónái?”²⁵

Izgatottan várom, hogy megtudjam. Az állandó túlادagolás pusztá lehetőségének másik oldala azonban a kifosztottság keserősége. Rheingold azt mondja, hogy „a magánélet, az identitás és az intimitás egy olyan elegyet alkotott, amire egyelőre nincs szavunk.”²⁶ Még valószínűbb azonban, hogy ez a szó kimondhatatlan lesz.

A cyber-túlادadás – mint egykor az írás – meg fogja szüntetni az emlékezés szükségességét. Az elsődlegesen megnyilvánuló túlادadás köti össze a cyberteret az írás terével. Az 1949-es gyűjtemény egy másik elbeszélésében, *A Zahir*-ban Borges Fafnir és a Nibelungok kincsének mítoszát meséli el.²⁷ Fafnir küldetése az, hogy a kincs felett őrködjön, a kincs tehát csak Fafnir megölésével szerezhető meg. Fafnirt egyedül a Gram kard ölheti meg, melynek neve az írás vagy a betű. Gram felnyitja a kincset, átadja, de eközben azt öli meg, ami a kincset biztonságban tartotta. A betű azt engedi szabadjára, amit biztosítania kellett volna: az emlékezet adományát. A betű mint túlادadás egyben a kitöltetlen úr egy formája.

Az ugrás és a lapsus

A cybertérbe való útnyitás a cyberware-t radikálisan mint író gépezetet alkalmazza. A cybertér nem egy betű, a hozzá való viszonyunk felel meg a betűhöz való viszonyunk struktúrájának. A cybertérbe való útnyitás, mely elsődlegesen analógiás létrehozást jelent, egyben egy olyan túlادadó tevékenység, ami megszünteti az analógiát. Az analógia megszűnésekor a cybertér a betöltetlen úr tereként, az elhalasztás tereként érzékelhető. A cybertér a szétválasztás helye, ahol az analógiás teremtes az analógia határaiba ütközik. A határ megtapasztalása a cybertérben szorongást keltő, addiktív élmény, amelyben a valós eltűnésként és veszteségként jelenik meg. A cyber-tapasztalat ebben az értelemben rokonságot mutat azzal az élménnyel, melyet Borges ír le *Alef*-ben.

Az *Alef* témája végsősoron a betű keltette úr. Az *Alef* „az első betű neve a szent nyelv ábécéjében”, és mint ilyen, a „határtalan és tiszta istenség” szimbóluma²⁸. Hogy akkor is híján van valaminek, amikor önmagát adja, hogy a hiányban adja magát – ez az, amit az okság elve nem képes megmagyarázni. A továbbiakban, *Az Alef* és a nő kapcsolatát vizsgálva megkísérlem bemutatni, hogy egy bizonyos ponton az ontoteológiai reprodukció költői igénye megszűnik. Ez az írásnak mint „technikának” a funkciója. Az írás és a cybertechnika párhuzamba állítható a tekintetben, hogy mindkettő az analógia végét jelenti be. Az analógia vége korántsem a filozófiai, a költői és a technikai gondolkodás végső szétválasztásának helye, gyűjtőpont inkább, ahol a gondolkodás feladata az, hogy újra túllépjen a sajáton.

A lapsus tapasztalata

Jacques Derrida a „Two Words for Joyce”-ban az írás eféle örületének két módozatáról, vagy méginkább két nagyságáról beszél. Az egyik, melyre látszólag nincs példa, az ajándék írása: „Mindenekelőtt, van annak a nagysága, aki azért ír, hogy adjon, az adásban való nagyság, és azért ad, hogy elfeledje az ajándékot és az odaajándékozottat: amit adott és az ajándékozás aktusát, ami az adás egyetlen lehetséges – és egyben lehetetlen – módja.”²⁹ A másik nagyság a „hipermnéziás gépezet” nagysága, ilyen a joyce-i szöveg (vagy *Az Alef* szövege, illetve a cyber-szöveg): „nincs olyan, ami ne lenne beprogramozva ebbe az ezredik generációjú számítógépbe – az *Ulysses*, a *Finnegans Wake* –, amely mellett a legújabb gyártmányú számítógépek, a számítógépesített archívumok, a fordítógépek egy történelem előtti gyermekjáték brikollázsának tűnnek.”³⁰ Míg az írás első fajtája lényegénél fogva paradox hálába helyezi önmagát, mely nemcsak az író és az olvasó, de a pillatnyi témát is magába foglalja, bármi légyen is az, addig az írás második fajtáját nem a hála, hanem az ellentettje, „a harag és a féltékenység” jellemzi. „Van-e bocsánat erre a hipermnéziára, amely a priori lekötelez, és előre beír bennünket az olvasott könyvbe? Csak akkor bocsátható meg e bábeli háborús tett, ha már minden idők óta az írás minden aktusával megtörténik, és ha ennek tudatában vagyunk.”³¹ De vajon bennefoglaltatik-e a cybertér minden idők óta az írás minden alkalmában?

Ha a hipermnéziás gép, az ezredik generációjú kompjúter, az írás minden egyes alkalmával működésbe lép, felvetődik a kérdés, hogy az ajándék írása is minden alkalommal működik-e. És mi a helyzet kölcsönös egymásbefoglaltságukkal, és az írás esetében a hála és a harag viszonyával? Nem e hatások lehetetlen kombinációja szervezi-e a melankolikus állapotot? Létezik-e a virtuális valóságban az egyik „nagyság” a másik nélkül? Van-e ajándék a cybertérben? Vagy csak az ajándék tagadása létezik? Nem vagyunk-e haragvó szörnyek, akik szeretnek tartozni, és hálások a fájdalomért? Ezeket a kérdéseket kell feltennünk *Az Alef* kapcsán és a kötet többi írásával kapcsolatban is.

A narrátor beleveti magát a teljes hipermnéziás jelenlét túlradó birodalmába. Ennek az élménynek az elbeszélése szervezi *Az Alef* írásmezejét. Minthogy az elbeszélő nem tudja élményének „elmondhatatlan lényegét” megismételni, a lapsus írásának kell magát átadnia, annak a fajta írásnak, ami csupán az abba való zuhanásra utalhat, ami az írás kifejezési lehetőségein túl van: a kifejezhetőség eltűnő mélyébe való zuhanás helyeként értett írásnak.³²

Az Alef-ben az írás azt jelzi, ami már elmúlt, tehát ami eltűnt, és az eltűnésben tovakodóvá tette önmagát, és ami ily módon paradox jelenlétbe került. Az írás ebben az értelemben lényegileg nem különbözik a virtuális valóság cybernetikai tapasztalatától. A cybertechnika, a maga végletes formájában, a technika alapjának – mint eltűnő alapnak –, nem az ontoteológia alapjának a megtapasztalását teszi lehetővé, mert amíg az utóbbi minden objektumot a megalapozottság biztonságában tart, addig az előbbi egy visszahúzó alap, amely a valóst elenyésző materialitásként bocsátja ki az analógián és az emlékezeten túlra.

Borges írása alapvetően metadiegetikus írás: az elbeszélés elbeszélése. Borges esetében „megemlíthetünk valamit vagy hivatkozhatunk valamire, de ki nem fejezhetjük.”³³ Borges számára az írás nem más, mint jelzés. *Az Alef*-ben Borges a kri-

तिकai írást azoknak a tevékenységéhez hasonlítja, „akiknek nincs nemesfémük, se gőzprésgépük, se hengerművük és kénsavuk az ékszerötvöztetéshez, de meg tudják mutatni másoknak, hogy hol található az ékszer”³⁴. Az *Alef* pontosan ez a fajta gesztus: rámutatás egy szavakkal meg nem nevezhető lényegre, ami kizárólag analógiásan fejezhető ki. Borges leírása nem írja le az Alefet: az Alef nem történhet meg az írásban, mivel az írás saját lapsusának a helye. Az írás szervezi a betű keltette űrt, és csak azt adhatja, amiye nincs, akárcsak a virtuális valóság, ahol a világ csupán az analógia elveszett objektumaként tapasztalható meg.³⁵

Az *Alef* rendszerében az írás egy halott asszony testén történik. Minthogy Beatriz háza „ad otthont” az Alefnek, Beatriz háza az ajándék helye. De minthogy az Alefet csak elfelejteni lehet – minden Alef hamis Alef –, Beatriz háza egyben a harag és a féltékenység helye. Az írás haraggal és hálával küzd az elveszett objektum jelölését illetően, melyet lehet említeni és amire lehet hivatkozni, de kifejezni nem, mert túláradásban marad. Borges írása szorongással teli kísérlet, hogy feltárulkozásra bírja a túláradást, hogy ugrásba fordítsa a lapsust, hogy jelenlétre hívja az eltűnést. Borges ugyanakkor az írás másik lehetőségét is megmutatja, mely szintén megtalálható a cybertérben.

Az *Alef* elején a narrátor elmondja, hogy a Garay utcában tett látogatásai a gyász megnyilvánulásai voltak. Beatriz házában a narrátor átadja magát a gyász emlékének: „Ám most, hogy Beatriz halott, én reménytelenül, de legalább megaláztatás nélkül emléke ápolásának szentelhetem magamat.”³⁶ Beatriz halála kezdetben a kettős lemondás esélyeként jelenik meg: egyrészt Beatrizról, mint ajándékról, másrészt a féltékenység és a harag kínzó lehetőségéről való lemondás esélyeként. Ez az esély az emlékezet mint áldozat esélye, azaz önfeladás. Az elbeszélő ezt megrendüléstől és fájdalomtól mentesnek akarja tudni. Beatrizt az emlékezetében tartva, Beatriz emlékének fog élni: s ez nem más, mint önmaga választotta, kiszámított és megfontolt önfeladás.

Valahányszor Borges narrátora megérkezik a Garay utcai házba, várnia kell. Ott,

*„a telezsúfolt kis szalon félhomályában, tüzetesen újra szemügyre venném Beatriz számtalan arcképét. Beatriz Viterbo profilban, színes képen, Beatriz félálarccal egy 1921-es farsangi mulatságon, Beatriz első áldozása, Beatriz aznap, hogy házasságot kötött Roberto Alessandrival, Beatriz kis idővel a válása után, ebéden a Zsoké-klubban, Beatriz Quilmesben Delia San Marco Porcellal és Carlos Argentínóval, Beatriz a kínai pincivel... Beatriz szemben és félprofilban, mosolyogva, keze az állán.”*³⁷

A küszöbön, mielőtt még behívnák annak a háznak a pincéjébe, ahol Beatriz teljesen idegen képmásaival szembesül majd, határozottan eltökéli, hogy olyan viszonyt alakít ki velük, ami összhangban áll vágyával, hogy „reménytelenül, de legalább megaláztatás nélkül” Beatriz emlékének éljen. A narrátor Beatriz halálába való tudatos befektetése a korlátozott kiadás ökonómiáját, mi több, egy kiadásmentes ökonómiát követ, az elfojtás torz ökonómiáját, bár a gyász a maga megszokott menetét követi. Ebben a kiszámított kapcsolatban megtalálhatjuk a virtuális valóságból ismert irányított tapasztalatot, ahol minden az analógia alapján, a kalkulatív-mimetikus emlékezet folytán működik. Ez a mimetikus emlékezet csak

Az ugrás és a lapsus

látszólag áll ellen a féltékenységnak és a haragnak, valójában azonban elzárkózik az ajándék nyugtalanító lehetősége elől.

Ehelyt nincs rá mód, hogy szemügyre vegyük, hogyan kapcsolódik a narrátornak a síremlékhez való megfontolt viszonya a reprodukív irodalom egy bizonyos típusához. Carlos Argentino Daneri írásai (aki neve ellenére az elbeszélő Vergiliusa) a kimerítés mimetikus irodalmát példázzák, melyet a kifejezhető kifejezésére, a valós átjárására törő akarat vezérel. Ezzel szemben Borges metadiegetikusa a mimézis megszakítása mellett dönt: a kifejezhetetlen (nem)kifejezése, a tudat hasadása mellett. A mimetikus megkettőzés és a lapsus-féle kibocsátás azonban a cybernetikai közvetítés színe és fonákja.

Daneri, az elbeszélő Vergiliusa, leviszi őt a Garay utcai ház pincéjébe, és meghagyja neki, hogy feküdjön hanyatt: „Menj le: rövidesen elbeszélgethetsz Beatriz minden képmásával.”³⁸ Az Alef, az összes többi pontot tartalmazó pont, úgy jelenik meg, mint az a hely, ahol a valós kiszámított újrateremtése radikálisan megszűnik. Az Alefben a valós úgy jelenik meg újra, mint ami már alapvetően túl van az elérhetőség és a kisajátíthatóság határán. Beatriz, akit a narrátor obszcén levelek írójaként és szörnyű holtesteként fest le, a véget nem érő féltékenységre és haragra való alkalmaként és esélyeként tűnik újra fel, s ezen az sem változtat, hogy háza, emléke a ragyogó, végtelen ajándék birodalma. Átala, vele a narrátor Beatriz emlékének, a totális emlékezetnek él; többé már nem irányítottan, nem önszántából. Akár Barthes szavait is elismételhetné: „Tudok élni nélküle (mindnyájan ezt tesszük előbb-utóbb); de hátralevő életem most már egészen biztosan, mindvégig *minőség nélküli* lesz.”³⁹ Amikor elbeszélőnk felocsúdik élményéből, furcsa és majdnem lehetetlen módon, nemcsak megilletődöttséget és szánalmat érez, de egy pillanatig „közömbösséget” is.⁴⁰

Miután Borges történetének főhőse megtapasztalta az Alefet, és a végtelen megilletődöttségben és szánalomban való tragikus elmerüléséből felbukkan, mélységes megrendülésében nem hajlandó megosztani élményét. „Az Alefről nem voltam hajlandó beszélgetni, csendesen, de határozottan elzárkóztam.” Akkor határozza el, hogy elfogadja az ajándékot, és így szabadul meg vetélytársa, Carlos Argentino iránt érzett irigységétől. Az ajándék gyöttrővé válik: „Féltem, hogy most már mindig úgy érzem, mintha mindenhova visszatérnék. (Temí que no me abandonara jamás la impresión de volver.)”⁴¹ De jelentkezik a felejtés. Az elbeszélő most már levonhatja a következtetést, hogy az Alef hamis Alef volt. Minthogy hamis volt, visszatér az elrejtettségbe, „egy kő mélyére.”⁴² Az elbeszélő újból megtapasztalhatja az analógián kívüli világot. Az extázis a felejtés, és nem az Alef. A felejtés az ajándék, mert a gyász vége. „Mindenekelőtt, van annak a nagysága, aki azért ír, hogy adjon, az adásban való nagyság, és azért ad, hogy elfeledje az ajándékot és az odaajándékozottat.”⁴³ A felejtést el kell nyerni, s az ennél fogva aktív felejtés: cselekvő megnyílás az ajándék felé.

Lehetne arról vitatkozni, hogy ez a fajta írás még mindig a fallikus gyönyör tárgya-e, vagy az analógia végét bejelentve határozottan véget vet az újrateremtés ontoteológiai követelményének. A lapsus írása nem ugyanabból akar többet, inkább azt mondhatnánk, amit akar, nem birtokolható. Az ugrás – ami nem a narrátornak mint szereplőnek, hanem a narrátornak mint narrátornak, azaz a metadiegetikus írónak az ugrása – nem a kincshez vezet, hanem oda, ahol a kincs elenyészik, s ez a

saját hely. A hely, ahol a kincs elenyészik, az a hely, ami a kincshez a lehető legközelebb van: a kincs visszahúzódásának birodalma, az a veszélyes és csábító birodalom, ahol a saját megnyílik a kimondhatatlannak.

A kimondhatatlanba való ugrás ugyanakkor a cybernetikai ember legradikálisabb lehetősége. A cybertérben a tapasztalat két fajtája létezik: a mimetikus tapasztalat, ami az analógiásan előállított cybertér tapasztalata és a lapsus tapasztalata, amely az analógia végét jelenti be. Akárcsak Az Alef esetében, mindkettő kapcsolatba hozható a nővel.

A „cyborg-irigység” a klasszikus „péniszirigység” fordítottja, mely a cybertér utáni vágyódásban nyilvánul meg. Stone megjegyzi, hogy a cybernetikai létmód „bizonyos fogalmi és érzelmi jegyek tekintetében megegyezik a férfi nő utáni artikulálatlan vágyának fikcionális felidézésével.”⁴⁴ A „cyborg-irigység”-ben nővé vágyunk válni. A cybernetikában „a behatolásból beburkoltság lesz. Más szóval, a cybertérbe belépni annyit tesz, mint fizikálisan *magunkra öltetni* a cyberteret. Cyborggá válni, felöltetni a csábító és veszélyes cybernetikai teret, mint egy ruhát, azt jelenti: *magunkra öltetni a nőit.*”⁴⁵

Ha a cybertérbe lépést valaminek vagy valakinek a felöltéseként értjük, akkor alapvetően mimetikus voltában fogjuk fel. De láthattuk, hogy az Alef-be belépni nem jelenti azt, hogy Beatriz-cé válunk. Az Alef-be vagy a cybertérbe belépést megélhetjük a betörés/törés tapasztalataként és mint ilyen a visszahúzódás és a veszteség élményeként; de szó sincs beburkoltságról, hiszen valóságosan, mint veszély és csábítás jelenik meg. A cybertérben mimetikus tapasztalatként „felöltetni” a nőit, ugyanazt a gyászhoz való kiszámított és irányított kapcsolatot jelenti, amit Borges elbeszélője tapasztal Beatriz házának küszöbén.

Az ugrás és a lapsus

Az Alef-élményben a nő testesíti meg az ajándék alapját, de egyben az ajándék végnélküli eltűnésének alapját is – ami az emlékezet és a felejtés alapja is. A számítógépes rendszerekbe való betörésnél az adatoknál sokkal érdekesebb a számítógépbe – mint az emlékezés és az emlékezettel szembeni totális ellenállás alapjába – való behatolás. Ennélfogva a cybertérbe lépés talán lehetőséget nyújt arra, hogy megtapasztaljuk a valós önfeltárló eltűnésébe való fájdalmas beburkoltságot: a másság elvesztésének élményét, ami nem az azonosság újra elsajátításához vezet, hanem a szétválasztáshoz, amely megvalósítja a kapcsolódásának azt a sajátos formáját, mely a kapcsolódást saját birtokába helyezi.

A cybertér legradikálisabb megtapasztalása a lapsus élménye. Anti-mimetikus, mert a mimézis végét jelenti, csak egy bizonyos pontig használhatja a mimetikus energiát. Ha Stone számára „a nő felöltése” nemcsak a péniszirigység kiforgatását és megismétlését jelenti, hanem a megkettőzés stratégiájába való beavatkozást is, a célból, hogy a lapsus írását a saját birtokába helyezze, akkor elképzelése egyben az okság elvének meghaladását is jelenti. Stone olvasata akkor úgy akarja megtapasztalni a valóst, hogy már feladta az ajándék kisajátításának igényét, már nem hiszi, hogy az ezredik generációjú számítógép képes lesz majd mindannyiunkat olvasni. Mert ha akarna, sem tudna. Ebben az elutasításban benne van a szerelem is: van oka, de melankolikus.

A felejtésnek olyan mértékben kell, hogy oka legyen, amennyire az Alef és vele együtt a cybertér már eleve bennfoglaltatik az írás és az olvasás minden aktusában. A lapsus, ami nélkül nincsen ugrás, nem pusztán szakadék, nem egyszerűen az ok-

ság elvének fordítottja. A felejtés oka, az alap, egyben a lapsus írásának az alapja is. A felejtés lemond az analógiáról, és bejelenti a reprezentáció végét a gondolkodásra való túlárado/visszahúzódó felhívás lehetőségében.

A virtuális valóság a lehetőségek pusztá megkettőzéseként egyenesen felkínálja magát, hogy mimetikus eszközként használják az analógia kimerítéséhez. A virtuális valóságban bármit felölthetünk, függetlenül attól, hogy birtokunkban van-e. Ebben a tekintetben megegyezik a leibnizi elégséges alap elvével jelölt kalkulatív-reprezentációs kerettel. De a cybertér megnyílik a lapsus tapasztalatának is. Ott, ahol az analógia véget ér, s végetérésében megalapoz és megszüntet minden analógiát, a cybertér olyan ajándékot rejt, melyhez valójában sohasem találhatunk vagy rendelhetünk ökot.

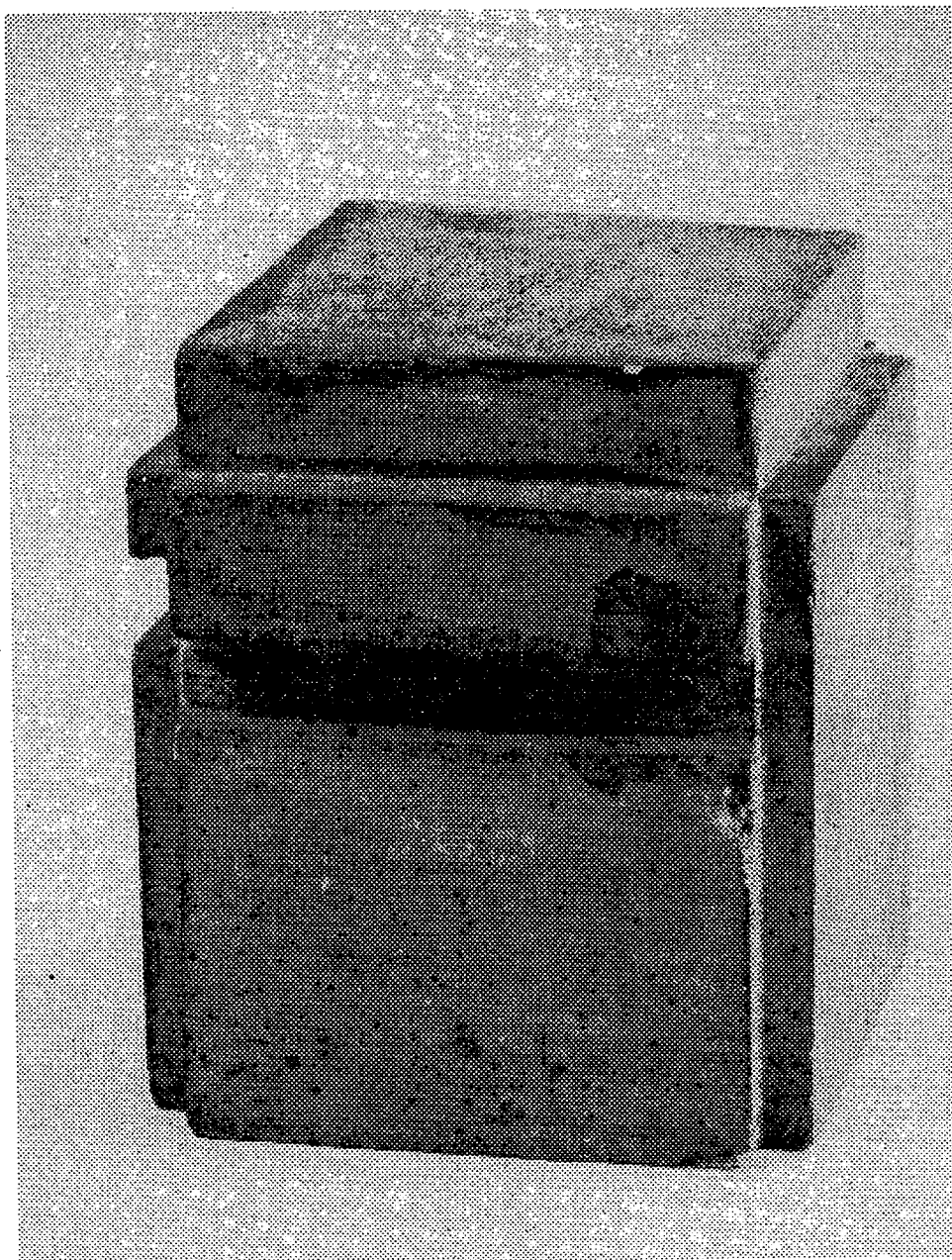
Fordította Kővári Katalin

Jegyzetek

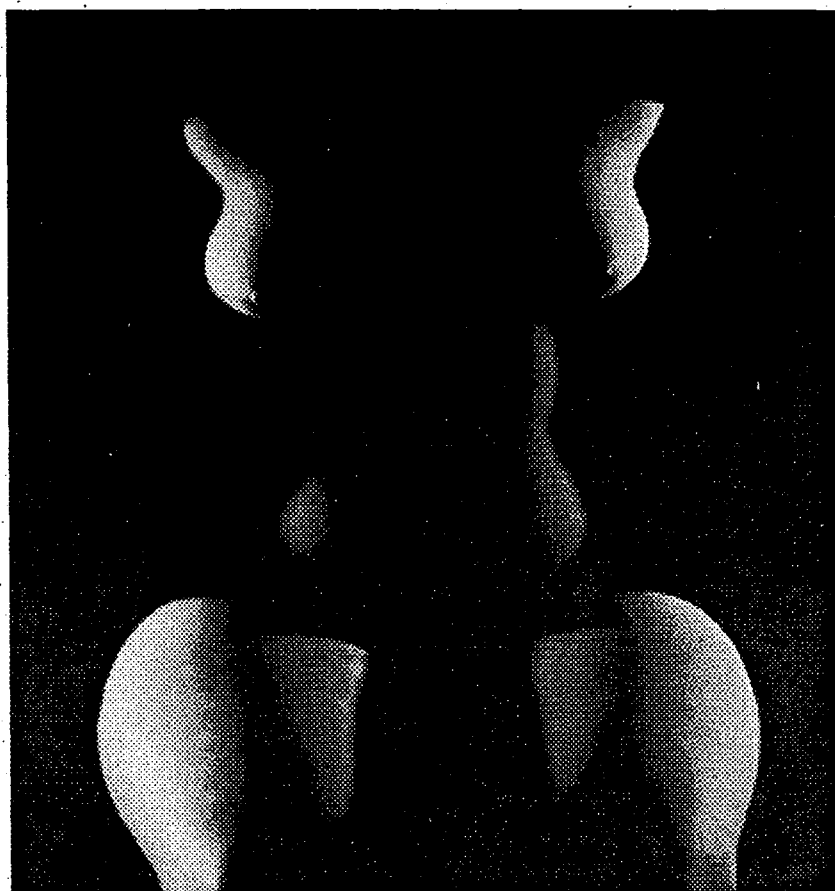
1. Octavio Paz, *El arco y la lira*, 3. kiadás. Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1986. 33. o.
2. A technikai gondolkodás leibnizi elvének jelentőségéről lásd: Martin Heidegger, *The Principle of Reason*, ford. Reginald Lily. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
3. u.o. 33. o.
4. Lásd: Jorge Luis Borges, „El Arte narrativo y la magia”, in *Prosa Completa* 2.köt. Barcelona: Bruguera, 1980, I. 163-70. o.
5. Heidegger, *The Principle of Reason*. 48. o.
6. William Gibson and Bruce Sterling, *The Difference Engine*. New York: Bantam Spectra, 1991, 421. o.
7. u.o. 429. o.
8. Donna Haraway, „A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Social Feminism in the 1980s”, in *Feminism/Postmodernism*, szerk. Linda J. Nicholson. New York, Routledge, 1990, 196. o.
9. u.o. 223. o.
10. u.o. 219. o.
11. u.o. 218. o.
12. u.o. 193. o.
13. Klasszikus heideggeri kérdés, mely – vitathatóan ugyan, de – a dekonstrukció kérdése is. Lásd: Jacques Derrida, *Memoires: Pour Paul de Man*. Paris: Galilée, 1989, 109. o.
14. Jorges Luis Borges, „Az Alef”, magyarul: J. L. Borges, *A titkos csoda*. Válogatta Benyhe János, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986. „Az Alef”-et fordította Benyhe János, 333-352. o.
15. Borges, „Az Alef”, 335. o.
16. Borges, „Az Alef”, 343. o.
17. Borges, „Az Alef”, 345. o.
18. Roland Barthes, *La chambre claire: Note sur la photographie*. Magyarul: Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról. Ford. Ferch Magda; Európa Könyvkiadó, Bp. 1985.
19. Borges, „Az Alef”, 349. o.
20. Borges, „Az Alef”
21. Borges, „Az Alef”
22. Katie Hafner és John Markoff, *Cyberpunk: Outlaws and Hackers on the Computer Frontier*. New York: Simon and Schuster, 1991, 240. o.
23. Howard Rheingold, *Virtual Reality: The Revolutionary Technology of Computer-Generated Artificial Worlds and How It Promises and Threatens to Transform Business and Society*. New York: Simon and Schuster, 1991, 16. o.
24. Lásd: James Joyce, *Finnegans Wake*. Harmondsworth: Penguin, 1986, 611-12. o., a szorongásos melankólia és egy látomás amelyben „minden tárgy minden oldalról mutatta magát”.
25. Rheingold, *Virtual Reality*, 352. o.
26. u.o.
27. Borges, „A Zahir”, in *A titkos csoda*, 289. o.
28. Borges, „Az Alef”, 351. o.
29. Jacques Derrida, „Two Words for Joyce”, in *Post-Structuralist Joyce: Essays from the French*, szerk. Derek Attridge és Daniel Ferrier. Cambridge University Press, 1984, 146. o.
30. u.o. 147. o.
31. u.o.
32. A „lapsus” mint az írás és olvasás szervező tere; lásd Jaques Lacan, *Encore: Le Seminaire XX*. Szerk. Jacques-Alain Miller.

- Paris:Seuil, 1975, 37.o.
33. Borges, *Prosa Completa* 2, 329.o.
34. Borges, „Az Alef”, 340.o.
35. „Azt adni, amink nincs” – a szeretet lacani definícióját Jacques Derrida idézi a „Given time: The Time of the King”-ben, angolra ford. Peggy Kamuf, in *Critical Inquiry* 18, 1992. tél, pp.162-63. A cikk az ajándék témájával foglalkozik.
36. Borges, „Az Alef”, 333.o.
37. Borges, „Az Alef”, 334.o.
38. Borges, „Az Alef”, 344.o.
39. Barthes: *Világoskamra*, 87.o.
40. Borges, „Az Alef”, 350.o.
41. Borges, „Az Alef”, 350.o.
42. Borges, „Az Alef”, 351.o.
43. Derrida, „Two Words for Joyce”, 146.o.
44. Allucquere Rosanne Stone, „Will the Real Body Please Stand Up? Boundary Stories about Virtual Cultures” in *Cyberspace: First Steps*. Szerk. Michael Benedikt. Cambridge: MIT Press, 1991, 108.o.
45. u.o. 109.o.

Bruce Nauman:
Space under my
Steel Chair



Pethő Bertalan



A szépség utódlásáról

A bécsi akcionisták egyikének, az 1969-ben elhunyt Rudolf Schwarzkogler emlékére rendezett 1992-93 évi bécsi gyűjteményes kiállítás és az életművet ebből az alkalomból bemutató reprezentatív kötet (Eva Badura-Triska, Hubert Klocker: Rudolf Schwarzkogler. Ritter Verlag, Klagenfurt, 1992) felelevenítette a negyedszázaddal ezelőtti vitákat.

A hazai vitához is kapcsolódva Schwarzkogler akcióinak újkeletű művészetiségét tárgyi mivoltában kerestem egy korábban megjelent írásban (Liget, 1995. Január; ebben a számban látható néhány fotó az alább említett 6. akcióból is). A „burok” művészetiségében – ahogyan ez az esztétika-utáni minőség nevezhető – az akciót végző egyén és tényleges vagy elképzelt nézői/résztevői egyaránt tárgyilagossággal összefüggésben (az akciónak mint interakciónak az objektivitásában) szerepelnek „világ”-beliként. Kérdés ugyanakkor – és ez a mostani írás témája –, hogy keletkezik-e újféle művészeti minőség az akciózó Alany illetve a résztvevők oldalán. A „halálos szépség kifejezés” ebben az összefüggésben merül fel ismét. Alanyi közelítésben, mert előzménye a szépség újkori átértelmezése (pl. Kant-nál) az Alanyban lejátszódó kognitív és érzelmi folyamatok szerint, és ezekkel kapcsolatosan az ideák (melyeknek egyike különben éppen a szépség volt) jelentős mérvű szubjektívizálásának menetében. Ezt a tendenciát ellenpontoszza ugyan a metafizikai szépség keresése (pl. Hegel „legrégibb rendszerprogramjában” vagy Schopenhauernél), de nem múlja felül. A XX. században azután úgy apad el az érdeklődés a szépség iránt a korral lépést tartó művészetekben, hogy a megújításra irányuló törekvések az Alany alapjaiban történő megrendülésével – ami persze végső soron metafizikai esemény – járnak együtt: „a szépség görcsben rángatózó (convulsif) lesz vagy semmilyen” (André Breton) vagy „a szépség negatív” (Paul Valéry). Mellőzve most a „természeti szép” – különben nagyon fontos – bonyodalmait, megállapíthatjuk, hogy az akciók „halálos szépség”-e túlnyomórészt a Létében megrendült Alany felől értelmeződik, mert a „Halál ragyogása” a szinonímája.

A szépség utódlásáról

Tárgyi oldalról indulva is beszélhetünk halálos szépségről. Ilyen például egy szép, de gyilkos mérget tartogató, halált osztogató virág; ekkor szinte véletlenül társul egymáshoz a lényegében különbségű szépség és halál. De ilyen lehet valamely életerős vagy közömbös dolog is, ha a halál mementójaként fogják fel, mint pl. Baudrillard a simulacrumokat. Ilyen lehet azután egy haldokló arca (orvosi szóhasználatban a facies hippocratica), ha átszellemíti az elmúlás. És ilyen lehet a rothadásnak indult tetem is, nemcsak a költő szavai által (Baudelaire: Egy dög), hanem tulajdon mivoltában. Az utóbbi példák átvezetnek már az alanyi oldalra, de az akciók esetében nem a többé vagy kevésbé metaforikus jelentésről van szó. A hiposztazált Pusztulása ölti magára a hiposztazált Szépséget (a halálhozó füvet termő gyönyörű szép költői szív ennek a viszonyoknak a fordítottját előlegzi), vagy még inkább a Szépségnek van saját ellenpólusa a Halálban, és éppenséggel az utóbbi jelentkezik be. Első ráérzésre úgy tűnik, hogy a metafizikai szépséghez érkezünk el, habár visszajáról, a halál pólusán. Transzcendens fedezete azonban ennek éppúgy nincs többé, mint az életes szépségnek. Ha pedig a Lét/ek/entúli Lét sejtelve dereng fel benne, akkor a halál csupán határ a feléje-, bele-zuhanásban, mely határon túlra vonatkozólag éppolyan üres szólam a szépség és a ragyogás, mint amilyen a célzás az örökkévalóságra. A hiposztazálás forrása csakis magában az Alanyban keresendő. Benne viszont gyökeres ontológiai változást jelez a szépség halálösszá válása, a szépségnek halálként történő bejelentkezése az akciók (fotóinak) szemlélésekor. Önnön mivoltában halálösszá utközik ki ebben a művészeti minősítésben. Szubsztanciájának immár eredendő romlékonysága, melyre a mediálódás vonulatában is rábukkanunk.

A romlékony állagú Alanyban viszont – aki a maga világában és azon túl sem talál(hat) többé fogózót, melyet megragadva múlandó életének értelmét kéreshetné – nincs olyan érzelem (mint pl. a tetszés Kantnál), amelyik belső harmóniában előlegezné vagy pótolná a külsőt, sem olyan cél nélkül is ideális érvényű célszerűség, amelyik átítatná és fogékonnyá tenné a tetszést, sem olyan reflektáló ítélőerő, amelyikben megeredne a célszerűség fogalma és így megalapozná az esztétikai ítéletet és az ízlést, sem esztétikai, erkölcsi vagy másféle idea, amelyik táplálná az ítélőerőt. Eme hiányosságok miatt pedig nem nevezhető „szép”-nek a halálos szépség, vagy éppenséggel a halál, mert megszűntek a szépek-minősítés alanyi feltételei, a metafizikai szép minősége pedig (amit alanyi



forrásokból esetleg pótolhatna) elillant a transzcendencia hitelvesztésével és a halál pólusára csapódással. A „halálos szépség” kifejezésben a „nukleáris fenséges”-hez és a posztmodern szuicídum „fenséges”-éhez hasonló szóhasználatot ismerünk fel: önmaga teljes megsemmisülését – aminek nem lehet tanúja, de még előjeleit sem értékelheti, hanem csupán tudhat róla – előlegezi magának az ember és költi meg a hagyományos esztétika terminusaival. Lehetne persze érvelni az ilyen szóhasználat mellett a nyelvi jelölők tetszőleges megválasztásának figyelembe vételével. Csak-hogy a „szépség” (és a „fenséges”) foglalt már a hosszú ontológiai korszak művészetének minősítésére, amely korszak letűnt, s így a minősítő szavainak további használata nyelvzavart eredményez és önismereti zavart indukál. A „halálos szépség” (és a „nukleáris szépség”) kifejezéssel jelölt minőség a kivitelez(het)etlen művek és az érzékkel hozzáférhetetlen „esztétikum” tudattartományába tartozik, és nyelvi jelölő ennek megfelelően keresendő hozzá.

A halál ragyogásának tulajdonított halálos szépség megjelölés egyszersmind a szépség halálának a beismerése. A művészetiség menekítése a Lét(ek)entúli Létet elgondoló gondolkodásban. Vagyis a saját pusztulásával és hiábavalóságával számot vető fogalmi gondolkodás ön-esztétizálása, amikor az elgondoltak érzéki felfogása és érzékítése (aisthesis) lehetetlen; a megtestesülés nélküli testiesség paradoxona. A képzelet vakablakába képzelt művészetiség. A halál ragyogásában álló halálos szépség érzékelésének – ami lehetetlen – az elgondolása a Lét(ek)entúli Lét sejtelmével metelyezett lélekben merül fel. Az akciók és dokumentumaiknak művészetisége viszont ennél valami közelebbi, akár van ilyen sejtetem, akár nincs.

Az akciók folyamata és fogadtatása egyaránt meghasonlott. Ambivalenciájuk nem csupán viszonyulási mód azonban, hanem magában a testiségben fészkel. Az ember ingadozhat egy döntés vagy egy dolog elfogadása vagy elutasítása között, kétségben maradhat végső soron a lenni vagy nem lenni hamleti dilemmájában, és akár úgy találhatja, hogy kétség – kettőség, kétértelműség, kétértékűség – marcangolja, sőt, hogy kétségben vergődik. Valamilyen támpont vagy feljebbviteli fórum (diskurzív tisztázatlan a Cogito álláspontja) van azonban, még az utolsóként említett esetben is, amelyről helyzetét felmérheti és valamelyest distanciát tarthat. Az akciók esetében ez a távolságtartás hiányzik az ambivalenciából. Önmagában meghasonlott az Alany, mielőtt erre eszmélhetne, illetve mielőtt a kétértékűség kettősége egyáltalán szétágazódna. Tulajdon átélése áramlik ellentétesen, érzelmileg van együtt benne az ambivalens örvénylés. A meztelen testű és excrementumokkal, genitálisan stb. végzett akciókban nyersebben adódik ez az állapot. Ösztönös vágyódás és utálkozás változó arányú, mindennaposan előforduló vegyüléke alapozza meg. Ennyiben ugyanabba a vonulatba tartoznak ezek az akciók, mint a hétköznapi hálószoza-, WC-, bordély-, stb. események. Kiemelkednek azonban az említett vegyületekből azért, hogy az ember kiteszi magát az ilyen eseményeknek az események előidézett cselekvése folytán (vagy résztvevőjeként illetve nézőjeként). Az előidézés/előidézettesség önmagában nem létesít reflexiós viszonyt az eseménnyel, a belebocsátkozás, illetve a belemerülés mégis más, mint a köznapi előfordulások során. Vágyódás és utálkozás a vonzás és taszítás erőterében gerjed föl, pang telítődve, polarizálódhat valamelyik irányban és sült ki. Ennyiben egyeznek az ilyen akciók a pornóval. Tőle azután a kielégülést felülmúló és a sóvárgást (kielégüléshiányt) feltöltő elbűvöltség illetve az ökrendezést, elmenekülést, csömört stb. túlszárnyaló irtózat ambivalenciájában különböznek.

A szépség utódlásáról

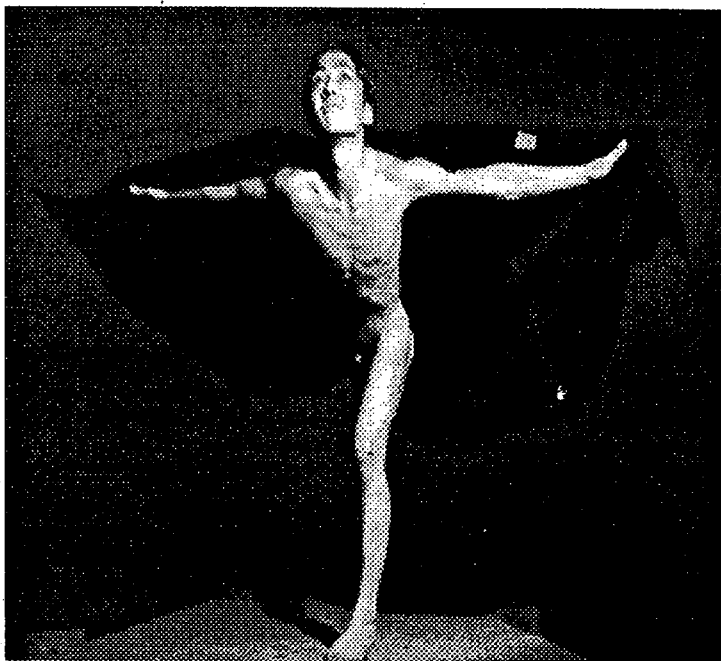
Ez a páros minőség merőben más, mint a bármennyire felduzzadt vágyódás és utálkozás. Akkor is tarthat, amikor a vágy kielégül, vagy az utálat tárgya eltűnik. Éppenséggel tényleges esemény nélkül is felidézhető: a bűvölet vagy az irtózat hangulataként is hatalmába kerítheti az embert. Az akció során viszont a testies erdetükbe való visszatérés villanyozza fel ezeket, hogy kielégülésen, sóváran maradáson vagy csömörön túl táplálhasák vissza az Alanyba áramukat, egyszerre hordozva a testiesség bizonylatát és ismételve, folytonosítva mulandóságát. Coitus, fellatio, koprophagia megtörténhet a peep show-ban, és ez kielégíti vagy felajzza a vágy undorítja azt, aki csinálja illetve a voyeur. Amikor azonban Günter Brus vesz a szájába idegen faeces-t akcióként (hogy ezt a csaknem mindenkit elborzasztó szélső esetet vegyük példának), akkor kétszeres keresettség (az előidézés előidézése) által másodlagossá válik az ökrendezés vagy a ritka kielégülés a tartós irtózat illetve az esetleges elbűvöltség mögött. Az esemény gyújtópontjába a testies lény testiessége került. Az Alany sorsa testiességének felszítása és kihunyása közötti feszültség függvénye; eredendő romlékonysága ütközik ki benne. Az irtózatban, de ugyanúgy az elbűvölésben is, átfolyik egymásba az Alany és a tárgy minősége. Nem csak az említett hasonló akciókban, melyekben alany és tárgy amúgyis a lehető legnagyobb mértékig egybeesik, hanem például Schwarzkogler kötszeres-műszeres kasztrációs akcióiban és a bandázsba burkolt aktor-médium-szatellitákkal manipulálásakor is. Alany és tárgy homeopátiásan közösül az eseményben. Különösen akkor tűnik ez ki, ha összehasonlítjuk az undorítóval és a szörnyűvel. Az előbbi szinte teljesen az

Alanytól függ (van, aki sokmindentől, van, aki semmitől sem undorodik), az utóbbi viszont főleg a tárgytól (a szörnyet általában szörnyűnek érzik).

Az irtózat és a bűvöletes együttese, kölcsönössége utálkozásból és vágyódásból kiemelkedő, kielégülésen, sóvárgáson és csömörön túlmenő homeopátiás testiességben művészeti minőség. Régóta hozzákapcsolják mindkét jelzőt a „szép”-hez – „irtózatos szép”-ről beszélt például már Mikes Kelemen –, a bécsi akcionizmus minősítésekor azonban a széptől elkülönülten, sőt a Szép utód-minőségeként látszik találonak. Nem annyira a szavak eredeti, s némiképp még a széplelkűségre emlékeztető alakjában, hanem ahogyan a köznyelvben és az argóban használatos, szekularizáltan, transzcendens és mágikus vonatkozás nélkül, például az „irtó klassz” megjelölésben és az ezzel rokon obszcén kifejezésekben.

A nyelvi jelölő ingadozhat, a rá vonatkozó megállapodásnál fontosabb azonban a vele körülírható minőség. Ennek határozott meglétében alanyi beágyazottsága erősíti meg, amit a tapogatózva lelt és provizórikus nyelvi jelölő felől indulva követhetünk. Amit egyelőre irtó klassz-nak nevezünk, az nem tetszésben vagy nem-tetszésben, vagy e kettő váltakozásában fogan meg, hanem az egymást kölcsönösen élesztő kény és kény együttesében. Olyan nyers bécsi akciókban, mint amilyen például a meztelenül produkált hányás, defekálás vagy onánia, a test csatornáit övező izmok munkája és a test bennének kiáramlása által keltett érzelmek folynak össze a tevékenység-átéléssel és a kiadott, kilövellt bennék keltette hatással. Kény és kény egymást ingerli és rövidzárlatban sül ki/el, Deleuze és Guattari szavával, katachrézisével élve, a nedves szikra eseményében. Az ön-affekciónak ez a zsigeri, elemi folyamata és terméke minősülhet aztán ügyessége/esetlensége és ereje/gyengesége, de főként adagja (az egyáltalán-valami-adódik valósága ez) szerint irtó klassz-nak (illetve e kifejezés obszcén szóval jelölhető ellentétének), ha kiemelkedik a vágyódás/utálkozás vegyületeiből. Schwarzkogler akcióiban viszont különféle szerek ékelődnek kény és kény közé, akadályozva kölcsönös ingerlésüket. Ilyenkor növekedhet mindkettő töltése és hevesebb lehet a

késleltetett kisülés, vagy akár – mint a 6. akcióban – kiiktatja kény és kény egymást afficiálását a közjük tolódó médium. Ebben az utóbbi, szélső esetben a médiumra hármlik mind a kény szerepe a kénnyel szemben, mind a kény szerepe a kénnyel szemben. Közös negatív fókuszukban a médium a testiesség pótléka, művi esete. Az Átélesnek ebben a protézisében talál magára, mint megszegett ön-affekción – mediális narcizmusról beszélhetünk –, és alapozza meg az esemény adott esetben művészeti minőségét. Az akciók nyers és átmediált szélsőségeit tekintve érdemes emlékeztetni a „kény” és a „kény” szó sajátos összefüggésére nyelvünkben. Mágikus vonzatú közös alapszóból (valószínűleg igenévszóból,



melynek „élvez” és „élvezet, érzéki gyönyör” kettős jelentése volt) különültek el egyfelől aktív-akarati, másfelől passzív-érzelmi túlsúlyú kifejezéssé. Az imént említett ön-affekció által ez a kettősség áll egybe a pucérságot feltárulkozással ütköztető meztelenség-eseményben (denutatio), őseredeti egységük utódként a mediális narcizmus (inkarnáció helyett az Átélés immediációja) esetében viszont kínosan szétfeszül a pótkielégülések illetve pótlólagos sóvárgás során.

Kény és kéj mozgalmasságát kémlelő tevékenységbe foglalja az akció. A testieség explorálásába, ami a bécsi akcionizmus tétje, a testiességbe-magát-beleadás és a testetlenedés (Selbstentleibung) végletei között. Ha az önaffekció nem emelkedett volna ki egyébként a közönségességből, akkor az explorálás sajátos társadalmi feltételei, keretei és hozadéka révén bizton kiemelkedhet. Nem külvilági felderítésre vállalkozik az aktor, hanem önmagát kutatja, de nem élményeinek és emlékeinek faggatásával, hanem testies mivoltát igyekszik felfedezni. Testiességében keresve alanyi kezdeményét, origót a világban, amikor másutt nem talál eredendőséget. A szociális körülmények ebbe az elmélyülésbe avatkoznak bele óhatatlanul. Társadalmi médiumként, az eszközlés nélküli nyers akciók esetében is. Miattuk nem emelkedhetnek – vagy regrediálhatnak – a nyers akciók az egykori beavatási szertartások és vallási rítusok rangjára, Schwarzkogler akciói pedig technikai szerelésük miatt sem. Isten, szentség és morál nélkül történnék a tabu-sértések, mert mindegyik hiányzik már a társadalomból, amely megszegi az ellene kelő cselekvéseket, és az Alany testiességében sem található, belőle sem facsarható ki, noha testét éppen ebben a reményben explorálja az aktor. Amire végül is ráakad: az az önreferencia. Visszacsatolódik önmagához. Zsigeri ömlényeiben és húsának sebzésében feneklik meg, ha tulajdon valójának mélyére ereszkedik, és legmélyről fakasztott szintiszta átéléseiben is inkább találja átmediálódott mását, mint hajsolt eredendőségét.

A szépség utódlásáról

Ami az explorálást illeti, ez a tevékenység akarva-akaratlanul a civilizációhoz való csatlakozás, vagy tőle elszakadás funkcióihoz, a csatlósság kontrolljához van rendelve. Ha az akció kósza, kötetlen, bolyongó (actio vaga), akkor sem szabad, mint azt az action gratuit-től vagy korábban a pulchritudo vaga-tól elvárták, hanem a marginalitás játékerébe van szorítva, deviáns pályákra van kényszerítve. A mediális burok akkor szorul a legerősebben az Alanyra, amikor leginkább akar szabadulni belőle és tőle. Schwarzkogler 6. akciójában mint holtpontra áll előttünk ez a végkifejlet. Művészetisége abban áll, hogy a civilizátum szövedéke és az Alany ellen-akciójában egyazon cselekvéssorba fonódik össze, és az összeállt burok előretolakodása mindkét irányban a lepel kitergetésére, lerántására indít, noha a leplezés sem lehet másféle, mint mediált; a lepel (velum) javára való reveláció, ami felől értelmeződik ezután a csupasz testnek és tevékenységeinek a revelációja, a testiesség „luxusa”, túlcspása, bujasága, kicsapongása.

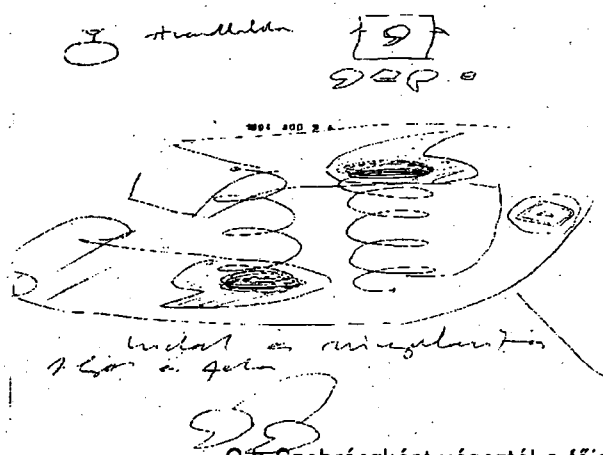
Ha összehasonlítjuk emez újféle művészet (ideiglenesen irtó klasszsnak nevezett) minőségének Alanyba ágyazódását a szépség alanyi genezisével – kény és kéj kölcsönhatásából eredését az ízlésítélettel; az önreferens explorálást az esztétikai ítélettel; a csatlós kontrollt a reflektáló ítélőerővel (hogy Kant terminusainál maradjunk) –, akkor kitűnik, hogy ez az újabb művészet nem marad el megalapozottságában a hagyományosak mögött. Értelme viszont gyökeresen másféle. Hosszú megelőző korszakok művészeinek legnemesebb törekvése az volt, hogy művei az „érzékkelhető isten”-ként (theosz aiszthétosz; Platón, Tim. 92 c7) felfogott kozmoszban

méltóan legyenek „esztétikusak”, vagyis ideák érzékítései. Ilyen becsvágya korunk művészetének nem lehet. A maga létesítményei körében önmagát kereső ember és világa az ügye. Az akciók ennek a részesei: a próba-tételei által megpróbáltatott ember (anthróposz pepeiramenosz) próbái, azaz egy csapásra kísérletei, megméretetései és védjegyei. Az érzékelhető isten utódaként a sokpróbás, működésében adódó ember (anthróposz peiratosz) – a művészet tétje. Személyes hozadéka és közösségi jelentősége ezen múlik. Szinte beláthatatlan terjedelmű téma, pedig a Lét(ek)-entúli Lét mellőzhetetlen sejtése a határain túlra utal.

Rudolf Schwarzkogler, 6. akció, 1966.

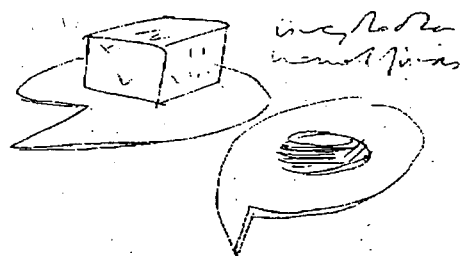


Egy csomag vasdrót,
 néhány vessző,
 farostlemez,
 egy picit gipsz
 és néhány
 cukorkás
 doboz



GJ: Szobrászként végeztél a főiskolán,
 tagja voltál az Indigó csoportnak.
 Rajzolsz, installációkat készítesz
 itthon és külföldön, de bevallásod
 szerint éppoly fontosak számodra
 azok a munkáid, melyek a művészet
 más területeire visznek: a filmjeid, a
 videó-Faustjaid, a videó opera, a
 nyolcvanas évek „Gyorskultúra”¹ be-
 szélgetéssorozata, a performance-ok
 és persze az írás. Emellett a Képzőmű-
 vészeti Főiskola intermédia szakán
 tanítasz.

Tudatos művésznek tartod magad?



A tudatosság általában kritikaként szokott
 felmerülni. Én azonban úgy érzem, hogy a
 tudatosság egészen mást jelent a
 művészetben, mint az élet többi területén.
 A kultúrán és a művészetén kívül a dolgok
 tudatosítása olyan, mint a fejlődésbe
 vetett hit, tehát nem kell túlságosan
 fokozni, mert elvész a lényeg. A mű-
 vészetben azonban éppen fordítva
 van, nem kell félned attól, hogy há-
 mozod, hámozod és elfogy.

Riport Sugár Jánossal

Ahogy hámozod, úgy jutsz újabb és újabb szeletekhez, ahogy nem kell attól félned, hogy a tudatalattid kimerül, ha túl sokat jársz analízisbe. A tudatosságot a magam részéről kizárólag úgy fogom fel, hogy meg kell próbálni a lehetséges maximumot tudatosan csinálni, mert a valóban fontos dolgok úgysem definiálhatók tudatosan. Ne kelljen nekem kreatívan vagy ösztönösen megoldani azt, amit tudatosan is meg lehet; így egyszerűbb. A Művészet-interjúban² erre vonatkozik az a hasonlat, hogy fel lehet gyújtani a villanyt úgy is, hogy őrjöngő dervistáncot jársz, s csupán véletlenül találod meg a kapcsolót, és úgy is, hogy egyenesen odamész. Az a kérdés, hogy mi lehet az a motor, mi az a tudat, ami erre képes. Ez a dolog másik oldala.

Sokszor úgy érzem, hogy a Sherlock Holmes- vagy a James Bond-metafora részben a művész metaforája is. Olvastam, hogy a kém és a művész párhuzamba állítható, abban az értelemben, hogy mindkettő egy lépéssel előre gondolkodik, tehát használja a fejét, ugyanakkor egyik sem kizárólag motorikus realista, képes intuitíven is cselekedni³. Ha tudatosan tekintek valamire, akkor egyértelműbbek azok a perspektívák, melyek ezen túl vannak. Ha ez valakit megihlet, sok titokkal találkozhat. Úgy gondolom, hogy a hatékonyság igen fontos szempont: minél kisebb befektetéssel, minél nagyobb megfélepetést okozni. Tehát ez a rodolfói „nézd a kezemet, mert csalog” esete, még fel is hívom rá a figyelmet, hogy itt történik meg. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy realista lennék, és azt sem, hogy csak így képzelhető el a művészet, számomra azonban így létezik.

GJ: Hogyan fogsz hozzá egy installációhoz? Mindig előre van egy konkrét elképzelésed, hogy miről fog szólni az installáció?

SUGÁR:

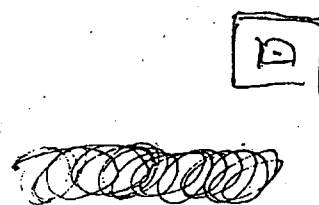
Voltak kiállítások, amikor fontosnak tartottam, hogy új művet alkossak, új művet mutassak be. De az is lényeges, hogy a régebbiek is rendszeresen szóhoz jussanak, mert ezeket ugyanolyan érvényesnek tartom. Tehát egy kiállítás kapcsán valahogy kitalálom, hogy lehet-e, érdemes-e új munkát alkotni, vagy jobb egy régit kiállítani. Hogy hogyan születik egy installáció, arról nagyon nehéz beszélni. Nem lehet általánosítani, mert sok minden történik. Volt úgy, hogy iszonyatos lelki pressziót éltem át, aztán egyszerre, teljesen váratlanul ott termett az elképzelés, és mindent meghatározott. Voltak olyan munkáim, amelyek nagyon hosszú, tudatos tökölés eredményei, de valójában addig tököltem, amíg meg nem született az a szint, ami már nem lehet tudatos. Az első videó installáció, amit készítettem – egy kettős törzsű repülőgépet és a két monitort állítottam ki⁴ –, különböző szempontok alapján rendkívül hosszasan töprengtem. Mindvégig megoldatlannak éreztem, míg ki nem találtam a végső formáját. Különböző módon születnek meg az installációk, pár perc

gondolkodástól a hosszú előkészítésig, de én nem érzek minőségi különbséget közöttük. Nem mondható, hogy az egyik vagy a másik eredményesebb munkamódszer lenne. Végül is ez alkotó munka, lehetetlen szándékosan előállítani, amit létrehoztál, mert egy egészen másfajta tudatosságot, másfajta magabiztosságot kíván. Azért olyan nagy a műalkotások hatása, mert egy teljesen más típusú szándékosság, más típusú tudatosság jelenik meg bennük. Pontosan a megfoghatatlanságában rejlik a hatása, nem lehet egyértelműsíteni. Egy másik szférából, egy másik dimenzióból érkező üzenet.

GJ: Az installációidban újra visszatérő motívumok a vessző, a római számok, az x és y koordináta. Ezek a jelképek ugyanannak a dolgonak a különböző aspektusai? A vessző mint nyílás vagy kivágás, amely egy másik dimenzióba vezet, a drót, ami összeköt vagy elválaszt.

SUGÁR:

Magam is meglepődve vettem észre, mikor ezeknek a motívumoknak határozott szerepük kezdett kialakulni a rajzaimban – amelyek tulajdonképpen a munkám elméleti részét képezik –, és aztán ezek az installációkban is megjelentek. Ez egy folyamat eredménye. Teljesen esetlegesen veszel elemeket, s ha megfelelően



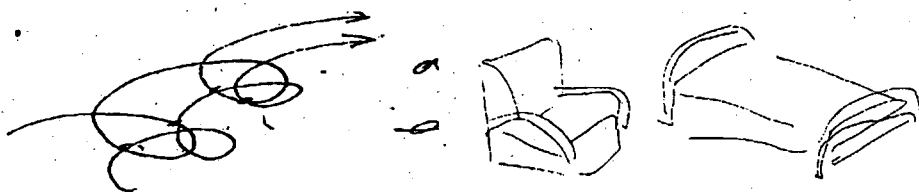
kombinálok és konzekvensen használok őket, akkor szinte önállósul a jelentésük. Tehát akár esetleges, esztétikai sorrendbe rakva is jelenthetnek valamit. Érdekes ezzel eljátszani, különösen a korábbi szigorú megféleltetés után. Aztán elkezdett egy koncepcióvilág kialakulni. Ezek a motívumok, a spirál, a római számok, a kocka, a drót, a vessző mindig ugyanazt jelentik, és van valamiféle auto-poézisük. Van egy gondolati háttér, amit a helyhez vagy az adottságokhoz mérten mindig aktualizálni lehet.

Nagyon szeretek kollázsokat alkotni, mert a „try and error” módszerrel sok mindent ki lehet próbálni. Hozzáadsz valamit, elveszed, megnézed, tetszik-e, esetleg otthagysz egy-két napig. Ennek az lett az eredménye, hogy a klasszikus művészi alkotást, a kompozíció készítését, az intuitív rakosgatásokat is be tudtam vonni a munkámba. Roppant érdekes érzés, hogy egy egészen más szinten is meg tudod ragadni a dolgot, és a mű egyáltalán nem veszít jelentőerejéből, mert valahogy mind a kettőnek eleget tesz.

GJ: A munkáid teoretikus hátterének vagy még inkább kommentárjának tűnik számomra a könyved, a Mínesz pátosz⁵, de a Perzsa séta⁶ című filmed is. Ebben egy nő és egy férfi hang – a film két jövőbeni, fiktív nézője – kommentálja a két szereplő beszélgetését illetve az eléjük táruló látványt. A szereplők a nyolvas évek budapesti utcáin sétálnak. A film nagyon plasztikusan adja ezt a teoretikus hátteret, mely a te alkotói magatartásodat jellemzi: hogy ti. úgy alkossunk műtárgyat, hogy tudjuk, az a jövőből lesz majd értelmezhető. Ott talál majd befogadókra. Az installációkhoz képest kommentárnak kell-e ezt tekinteni vagy praktikus állásfoglalásnak?

SUGÁR:

Egyfelől tényleg egy világképről van szó. Szükségünk van arra a képességre, hogy modellezni tudjuk a körülöttünk lévő világot. A saját dimenziókban élünk, és tudnunk kell, hogy mi az, ami nem a mi dimenziók, hogy ne lehessen minket zavarba hozni. A felszínen könnyű zavarmentes állapotot produkálni, de ha igényesebbek vagyunk, és komolyan, mélyebben át akarjuk látni a dolgokat, azt tapasztaljuk, hogy egyre szűkülnek a lehetőségek. Olyan mint egy kirakós játék: minden részletében stimmelnie kell. A rendszeralkotás igényét én alapvető igénynek tartom, nem csupán intellektuális vesszőparipának, ami a művészekre, a tudósokra, a teológusokra, a



Sugár János
Ahonnan minden egyfele van
részlet

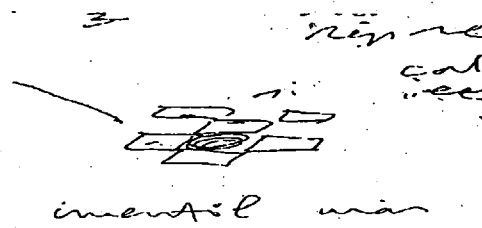
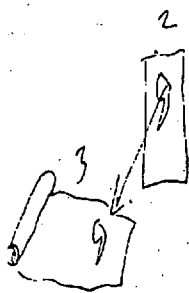
Különleges helyet foglal el az egység megbontásában a riport, amikor az ember nincs ugyan egyedül, de az alanyára találó céltudat fojtogató légköre miatt a kreatív jelenlétét nem tudja kibontakoztatni a partner. Monológra, vagyis magányos beszédre kényszeríti az alanyát, megszabva ugyanakkor az eltérés maximumait: a „téma” jelenti a cenzúrát. A riportert, azaz a hasbeszélő Narcissus, aki „riportot készít” az önmagát ábrázoló és manipulációinak alávetett figurával. A jól irányzott kérdésekkel irányító, ha nem is kérdez, de csupán a jelenléte miatt is, minden tette kérdés értelmet nyer, hogy alanyát az elvárásaiból szőtt háttér elé állítva transzparenssé tegye.

A riportert (Narcissus) a többség küldötte: a magnetofon jelmezébe bújt kollektív memória, a felejtést szegénylő, de a felejtethetetlen megnevezésétől visszarettenő és ezért inkább a rögzítéssel szinkronban felejtetni szerető világa. A külvilág számára mérvadó „verba volant, scripta manent” íratlan törvénye az a fajta lelkiismeret-megnyugtató gesztust szentesíti, amely szerint az igazán

filozófusokra jellemző. Természetesen a műalkotásokban ez sűrítve jelenik meg. De mindenkinek meg kell tanulnia a saját univerzumán belül rendet teremtenie. Arról van szó, hogy van-e egy olyan világnézetünk, amelyben képesek vagyunk mindig újabb szinteket felfejteni. Ez nagyon fontos képesség. A felvilágosodás azzal, hogy azt mondta, az igazság bizonyítható, megrengette ezt a modellisztikus gondolkodást. A pszichológia mai térhódítása arra mutat, hogy a civilizáció elfelejtette ezt az igényt, és sokan valami jelenorientált rendetlenségben élnek, ami kínossá válhat a konfliktusok során. Ilyenkor kell a terápia. Ha tartja magát valamire az ember, meg kell vizsgálnia azokat a dolgokat, melyekről nem szívesen beszél, és közelebből szemügyre kell őket vennie. Egy művész számára fontos képesség, hogy elemzeni tudja, megértse, modellezni tudja saját helyzetét. Képesnek kell lennem úgy tekintenem a saját dolgom, mintha nem is én csináltam volna.

GJ: Kialakítasz egy rendszert, mely keretet ad számodra, de nem kell-e ezt a rendszert folyamatosan változtatni?

➤ SUGÁR: Változik magától. Nyilván nem úgy formálódik, ahogy valaki agyagot gyúr, vannak aktívabb és passzívabb periódusai. Amikor hozzákezdtem a Mínusz



Ahonnán minden
egyfele van

fontosat el kell rakni egy méltó (= későbbi) alkalomra. Ezzel a technikával lehet az újat felhasználhatatlanná aszinkronizálni, egy, csakis az utólagos beleélés ideje árán fölbontható konzervvé. E félreértés következtében az illetékeség-tudat (= distancia) csak az idő sebességével képes növekedni. A rögzíthetetlenség (nem rögzítés) jelenti egyedül azt a kényszert, amely az elmúlás miatt szorít koncentrációra, és a kapottak azonnali földolgozását, vagyis az azokkal való dialógust eredményezi. Amibe bele lehet szólni, abba szabad is; mivel szorít az idő, kötelező azonnal igénybe venni a hallottakat.

Riporter és riportalany között különbség csak a merészség terén van: a szabadságot faggatja a kánon, önön határait kutatja a nyilvánosság. A lényeg, hogy az alany emlékezzék a szinkronitás hajdanvolt élményére; a riport ugyanis olyan helyzetbe juttatja a nyilvánossággal szemben, amelyben neki kell a „scripta manent” élményeket fogyaszthatóvá melegíteni, saját létezése által szinkronizálni, újból kimondani.

A riport szublimált formája a vallatás, ami lelepleződött manipuláció, a kánonok megsértése, illetve egy ismeretlen típusú szabadság kísérőjelensége. Az alany csak alkotással: fölködlő emlékei közti összefüggések egy szuszra történő rekonstrukciójával tud ebből a helyzetből kiszabadulni.

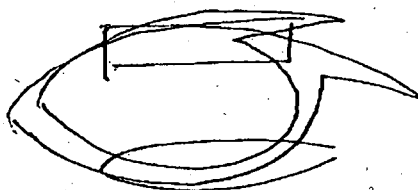
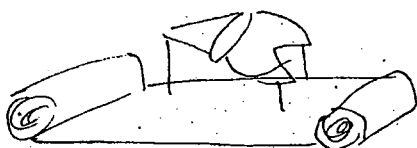
pátosz-hoz, nagy szükségem volt arra, hogy érezzem, rend van körülöttem, hogy nincsenek őrijtő ellentmondások. Ez az egész szövegírás 1986-ban kezdődött a Stúdió-Galériában rendezett kiállításra készülve⁷. Úgy éreztem, a katalógushoz nekem is kell valamit írnom. Próbáltam megfogalmazni, hogy mi az, amit csinálok. Nem a külvilág számára, hanem a magam részére elsősorban. Az már egy lobotómias aktus volt, hogy beleraktam a katalógusba, mert ehhez óriási magabiztosság kell, de nekem ez akkor fel se tűnt. Csak a hiányt éreztem, hogy valahogy tisztázni kellene ezt dolgot önmagam előtt. A tudományos világkép metafora réndszere és némiképp a filozófia is szerepet kapott az írásokban.

GJ: Hogy fér össze az a kettősség, hogy a jövőre bízod az értelmezést, ugyanakkor a munkáidban önmagad értelmezed, önmagad kritikusa vagy?

Riport Sugár Jánossal

SUGÁR:

„Külön kell választani a művészt és a közönséget. A művészetet az egyszemélyes felelősség határozza meg, nincs konkrét kényszer arra, hogy megszülessen egy műtárgy. Nem olyan mint például egy kilincs, ami nélkül nem lehet kinyitni az ajtót. A jelen vígan elvegetél anélkül, hogy a művészek bármit is csinálnának. Ezért a művész



Kulcsszavak köré igyekszik múltat rögtönözni, hogy ezzel tegye azokat újból meghallhatóvá.

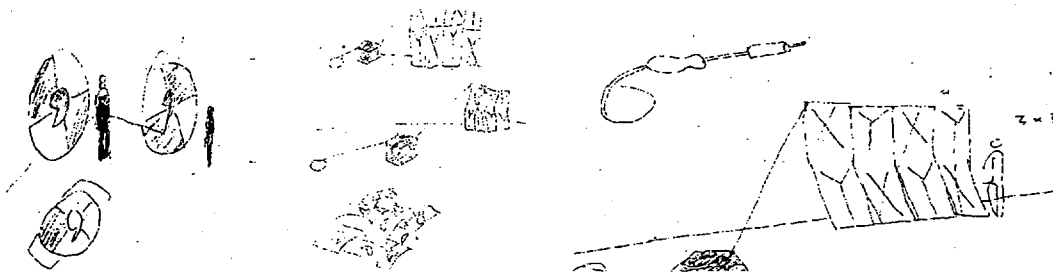
A vallatás lényege, hogy más szájából hangozzék el valami. Ebből a tekintetből mindnyájan egyek vagyunk: helyettem is beszél, esetleg azt nyögi ki, amit én nem akarok. Az a fontos, hogy elhangozzék, tehát hivatkozni lehessen rá, asszociációs háttéranyaggá válhasson. A kijelentés pont az őt kiváltó vákuum megszűnése miatt teremtő erejű. Ez a helyzet kísértetiesen emlékeztet arra, amikor egy súlyos terhet cipelő valakit rosszindulatúan meglöknék és az, az egyensúlyá visszaszerzése érdekében, kénytelen lesz futásnak eredni, és az elveszett egyensúlyát kergetve találni célba.

A teremtés rekonstrukciójára irányuló kérdések özönében a mindig megújuló a kérdés és nem a válasz. Ezért joggal gyaníthatjuk, hogy mindig csak új áruhában próbálkozik egyetlen kérdés, amelynek a megválaszolásától oly távol állunk, hogy ebből a távolságból még szinte mindegy, hogy mi is maga a kérdés. A kérdésben benne élünk, de a válasz dimenziójától egy eseményhorizont választ el bennünket: csak belépni lehet. [...]

Minden riport – ugyanúgy, mint a gyermeki leállíthatatlan kérdésözön a szexre – a halálra vonatkozik. Tudjuk, hová fogunk kilyukadni, de az utat, a modellt, amibe mindezt beilleszthetnénk,

mindefajta romantikus alapállástól mentesen sem tud más lenni, mint egyetlen szinguláris pont. Lehet, hogy ezernyi dolog befolyásol, de hogy végül milyen lesz a kép, az egyedül rajtam múlik. Ezzel szemben áll mindenki, a végtelen mínusz egy. Az az egy, aki hiányzik a végtelen mindenki másból, az vagyok én. A mindenki más számára a produktum, amit csináltál, sok minden egyebet is jelenthet, mert a műtárgy lényege, hogy befejezett, stabil, lezárt jelentő rendszernek látszik. A jelentését így vagy úgy meg lehet fejteni, lehet rajta gondolkodni. Hasonlít a rejtvényre, de mégsem az, mert ugyanakkor folyamatosan transzparens, nagyon sok irányból megközelíthető. A műtárgy vonzza magához a megközelítéseket. Egy ilyen rendszer okvetlenül mást jelent a művésznak és mást a nézőnek. A lényege, hogy a közönség csak mint egy inspirációs bázist foghatja fel, mint egy megértésre váró objektumot, egy funkcióra váró információt. Míg a művész számára teljesen más története van. A művésznak mindig a következő lépés a fontos. A hogyan tovább. És ez az, ami nem valósítható meg az aktuális jelenben, a civil életben, mert ott a morál és a demokrácia meg az egymásra utaltság bizonyos praktikus határokat állít az elképzelések kivitelezése elé. A művészet az, ahol a legfurcsább dolog is kivitelezhető. A művészeknek ezért van befolyásuk a jövőre, ezért lehetnek fontosak a társadalom számára.

GJ: A társadalom elkezdte felismerni, hogy vannak jövőlátói?



Ahonnán minden
egyfele van

betűnként lehet csak kivallanunk; de ezek ráadásul a kijelentésük után rohamosan vesztenek jelentőségükből. A megtett lépcsőfokok (pusztuló ornamensként) rögtön le is omlanak mögöttünk, és ez késztet a haladásra. A rögzíthetőség éhsége követeli ki az egyre fogyó szavakat.

Csak azt tudjuk megfogalmazni, amire már vissza tudunk nézni, illetve amiről beszélünk, az már a nyilvánosság kapuján a tények világába kerülve egy, a számunkra elérhetetlen dimenzió lakójaként., kizárólag a múltbéli lelkiismeretlenségeink jóvátétele után lesz újból használható. Az állításaink, mintha a bennük megjelenő jövő visszanézne a vallatás feltételezte bűnre, sóbálványként jelzik az ismeretlen felderítésében addig elvégzett utunkat. Kárpótlásul kézzelfoghatóak lesznek, engedékenyek mindenfajta megközelítés számára. Előttünk még viszont minden egyenrangú, nincsenek jelek. ■

SUGÁR:

„Én inkább mesteremberekhez hasonlítanám őket. Te döntöd el, hogy valamit műtárgynak tekintesz-e vagy sem. Egyébként pedig elképzelhető, hogy ami ma nem jelent semmit, később a te közreműködéseddel jelentő szerepet kap, egy jelentő kontextus eleme lesz. Azt mondhatnánk, hogy a művészet lényege az, hogy olyasmit állítson elő, aminek a jelen számára garantáltan semmi haszna sincs. Mert minden, aminek haszna van a jelenben, valamilyen praktikus megfontolásból jött létre, funkciója a jelenben lezajlik, megtörténik, végetér, transzparenssé, egyértelművé válik. A művészet arra készíti fel, amire nem lehet felkészülni: hogy lesz más is, és hogy a mással, az újjal, az elképzelhetetlennel való találkozás ne legyen tragikus, ne vezessen tragédiákhoz. A művészek ennyiből kapcsolódnak a jövőhöz: az éppen aktuálistól való különbözőségüket fejezik ki.

Riport Sugár Jánossal

GJ: Tehát a művészeket a hatalom, az állam akkor használhatná fel legjobban, ha támaszkodhatna a jövőkutatásukra? Nem lehet ezt a jövőkutatást befolyásolni? Nem lehet ebből a jövőkutatásból statisztikákat kihozni? Manipulálni?

SUGÁR:

„Röviden és velősen: nem. Mivel más a jövőkutatás és más az, ahogy a művészet a jövővel foglalkozik. A jövőkutatás az alternatívák listázása, ezekből aztán valami úgyszólván megtörténik. A művészet jövőkutatása viszont afirmatív, állító, kimondó, megvalósító, nyilvánvalóan befolyásolja a jövőt. Heisenberg állítása, miszerint a megfigyelő is befolyásolja a megfigyelt eseményt, annyiban igaz a művészetre, hogy ha egy művész olyan művet csinál, ami csak húsz év múlva lesz érvényes, mert annyira előreszalád a korától, a mű akkor is abban az aktuális korban kezd majd el létezni, és ellenőrizhetetlenül ugyan, de befolyásolja a saját korát. Az óriási különbség a jövőkutatás és a művészet között abban áll, hogy minden olyan manipuláció, ami célirányos, bukásra ítéltetett. A művészet attól művészet, hogy új lehetőségeket teremt, új dolgokra hívja fel a figyelmet, hiszen a műtárgy gondolat-generátorként működik. Egészen addig működik, míg egyértelművé nem válik, de ez általában nem következik be. A művészetben a kultúrának nem minőségei, inkább szintjei vannak. A jelennek a legnagyobb engedményt a giccs teszi, mert a jelenben óhajt érvényesülni.

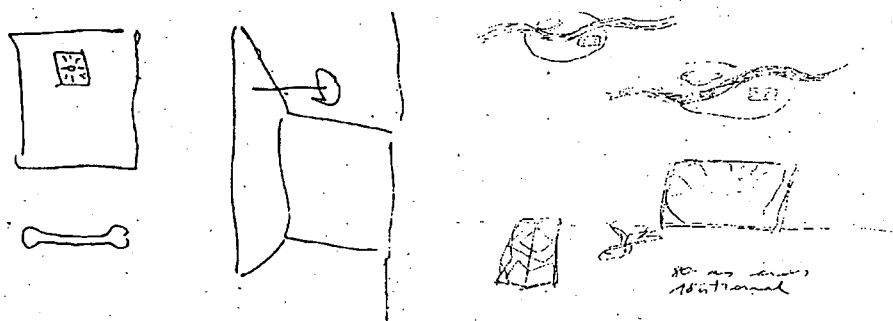
A filmművészetnek például, mivel a befektetés kategóriájába került, a jelenben kell sikert elérnie. Ez hihetetlenül nehéz feladat, hiszen a giccs szisztémája, hogy azonnali közérthetőségre törekszik. Ez a feladata. Ezen a csúszdán át visz be a nagyközönség tudatalattijába fontos üzeneteket. A reklám, egy népszerű film azonnal hat, a művészet más szintjeinél ez a hatás lassabban vagy kevésbé érvényesül. Az avantgard művészet az, ahol az azonnali közérthetőség a legkevésbé szempont, a következetesség sokkal

lényegesebb. Mitől jó egy mű? Hogy nem kiszámítható, de belesimul abba a közegbe, amiben keletkezett, utólag konzekvens. Nem szerkeszthető ki az addigiakból.

GJ: Tényleg, hová tűnt az avantgard? Van, aki azt mondja, hogy az a része, ami tőkét tudott kovácsolni a tehetségéből, elment programozni, és beépült az új számítógépes-hálózati elitbe. Ez olyan hirtelen és olyan nagy távlatokban bontotta ki a jövőt, amire eddig csak a művészetben volt példa.

SUGÁR:

Én azért nem mondanám, hogy az avantgard fogta magát, és elment programozni. Az avantgard – a szó történeti értelmétől eltekintve – mindig is a művészetnek azt a szintjét, rétegét jelentette, ahol a kutatás folyik, a határok provokálását, felforgatását, a korábbi rend, a kiüresedett harmónia megszüntetését. Az a forradalmi közeg, ami nagyon fontos eleme minden kultúrának és művészetnek. Az avantgard az, ami a legkevésbé kötődik a jelenhez, ami a művészeti alkotómunkában a legkevesebb engedményt teszi a jelennek. Ha valaki művészettel kezd foglalkozni, előbb-utóbb, akár



ösztönösen, akár tudatosan megtalálja a maga pozícióját, legyen az lokális, regionális vagy bármi más. Az avantgard internacionális, állandóan jelen van a művészetben. És az jellemzi, hogy a legminimálisabb a giccstartalma, vállalja az érthetlenséget, a másságot a besorolhatatlanságot, a megnevezhetetlenséget; nem öncélúan természetesen, hanem egy belső konzekvencia mentén, amit nagyon nehéz felfejteni, mert a művész belső ügye. Ez az avantgard számomra a szó valós értelmében.

GJ: Az avantgard az Erdély Miklós vezette Indigó csoportban is – melynek te is tagja voltál – központi fogalom volt...

SUGÁR:

Persze elhangzott az avantgard az Indigóban, de egyfajta metafizikus összefüggésben, nem mint napiparancs, hanem az általunk jönnek, a legjobbnak gondolt szinonimájaként. Tény, hogy akkor az avantgard kulcsszó volt, de a kulcsszavak

koronként változnak. A kreativitás éppoly forradalmi értékű fogalomnak számított, és rendkívüli energiákat mozgató meg. Az avantgard – ahogy mi használtuk – ebből a szempontból érdekes.

Ezen kívül az avantgard formarend azt jelenti, és különösen az Indigóban értettük így, hogy nem lehet másképpen műtárgyakhoz fordulni, mint lojalitással, radikális interpretációval. Egy műtárgyat millióféleképpen lehet értékelni, és az Indigóban a legtöbb munka arról szólt, hogy van egy felület, amit te látsz, és van egy tartalom, amiről jó esetben tudsz. Ezek egy szoros összefüggésben állnak, de a felület az titokzatos marad, tehát csak áttételesen közvetíti a tartalmat. Nem pusztán leképezése a tartalomnak, de hogy mennyiben több, azt nagyon nehéz meghatározni. Ha valaki parodizálni akarná, amit csinál, akkor fogna egy csomag vasdrótot, hozzátenne néhány vesszőt, farostlemezt, egy pici gipszet, néhány cukorkás doboz belsőt, és kész. Foglalkoztat, hogy milyen lenne egy paródia.

Riport Sugár Jánossal

GJ: Térjünk vissza a direkt manipulációra... Nem érzed úgy, hogy ma egyre inkább manipulálhatóvá válnak a művészek?

SUGÁR:

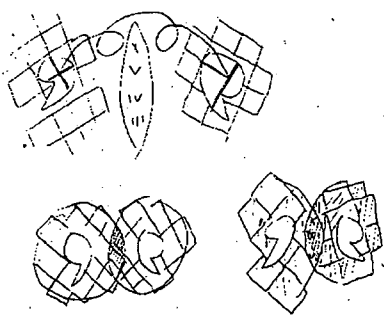
☞ Ez a veszély ténylegesen fennáll, és furcsa módon, a társadalom igyekszik az ellenkezőjét elhitetni, tehát azokra az aspektusokra helyezi a hangsúlyt, melyek a manipuláció könnyedségét, veszélytelenségét jelzik. Megfelelő odafigyeléssel el kell kerülni, hogy a művész manipulálják. Egy reklámteoretikus szerint csak a rossz, az ügyetlen, a sikertelen manipulációt lehet leleplezni. Az ügyes manipulációval szemben viszont azt a taktikát kell követni, mint amikor úszol, és elkap az örvény. Hagynod kell magad, az örvény úgyis kidob, ha nem kalimpálsz. Eléggé összeépült világban élünk, és az európai vagy a nyugati kultúra nem véletlenül termelt ki olyan dolgokat, melyek manipulálni képesek. Nyilvánvaló, hogy nem a mosópor reklám az érdekes, hanem minden, ami nem lenyomozható, nem azonnal felismerhető. A manipulációnak ezt a fajtáját csak úgy lehet felismerni, ha egy másik pozícióba helyezkedsz. Némi radikalizmussal: el kell fogadni a manipulációt, és meg kell vizsgálni a mögötte rejlő energiát, szándékot. Egyébként a művészi döntés felelőssége egyszemélyes. A manipuláció megtalálása, felfedezése, megértése a munka része, nem felesleges küzdelem, hanem az alkotó munka szerves eleme, ha elfogadjuk ezt a metafora-rendszert.

GJ: Szerinted is tapasztalható valamiféle recesszió a művészeti világban?

SUGÁR:

„ Szerintem a konjunktúra volt egészen szokatlan jelenség, az, hogy a kortárs művészet képes konjunkturálissá válni. Képes volt arra, hogy olyan ütemben növelje az értékét, hogy a jelenre épülő intézmények, galériák, múzeumok ebből morális vagy anyagi nyereségre tegyenek szert. Ez abból a kényelmes dualista világmodellből származik, ahol két világrendszer állt szemben egymással, és vívta a napi küzdelmét a kulturális szintéren is. Az a fajta kulturális izoláció, ami Keletet jellemezte, bizonyos értelemben Nyugatra is jellemző volt, csak ott sokkal aktívabb és hatékonyabb módon működött, óriási gerjesztő erőt hordozott. Az önreflexiónak újabb és újabb dimenziókat adott, és egy nagyon komoly, kifinomult intézményrendszer épült rá múzeumok, kiállítótermek, galériák hálózatával. Ez természetellenes, csupán arra a korszakra jellemző állapotnak számított. Ezzel szemben, szerintem a művészet problémákat

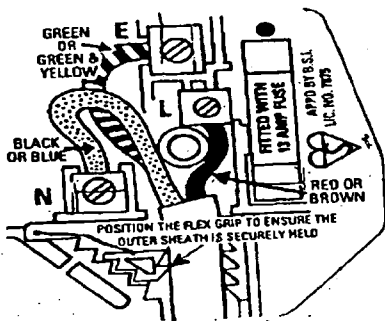
jelent, problémás műveket, problémás hozzáállást, ami konfliktusokat okozhat a jelennek. Nem egy harmónikus kompozíciót akarsz látni, hanem egy ellentmondásokkal terhes világban szeretnél valamilyen útmutatást kapni arra nézve, hogy hogyan tudsz ezekkel az ellentmondásokkal együtt élni. A művészet valójában csak növeli a problémák és az ellentmondások számát.



GJ: Rendszeresen szoktad említeni a kényszeret. Vagyis, hogy egy olyan szituációba hozod magad, ahol kényszernek vagy kitéve, amelyet végeredményben te magad teremtetél. Mint művészi magatartás...

SUGÁR:

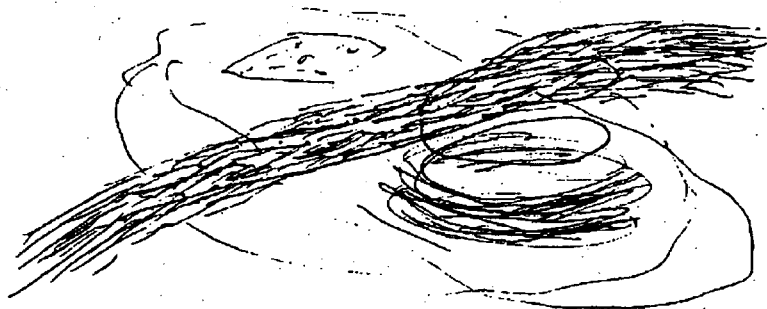
„ A kényszeret nem alkotás vagy íráskényszerként kell érteni, hanem úgy, hogy egy mesterségesen előidézett egzisztenciális kényszerhelyzetbe kerülsz. Fantázia gyakorlat ez inkább. Ebben a helyzetben már akárhogy dönthetsz, mert nincsenek alternatívák. A döntés gyorsasága, azonnalisága a lényeges, mert még nincs semmi, amihez képes minősíteni lehetne a döntést. Ez az, ami vonz ebben. Ezért emlegetem állandóan a Seherezádet. Ott a döntéseknek egyetlen kimenetele lehet: élet vagy halál. Az alkotó célja minden esetben az, hogy egérutat nyerjen, hogy még egy Seherezáde-estét nyerjen. Majd meglátjuk, mi lesz holnap, addig legalább kialusszuk magunkat, mondja



Seherezádé. Az avantgard radikalizmusa ezt a szituációt dramatizálta, amikor azt mondta: semmit se spórolni, semmit se féltetni. Tulajdonképpen ez maga az információs társadalom. Mit félted azt a nyavalyás információt, ha úgysem tudod használni? Ha más jobban tudja használni, akkor használja más!

Budapest, 1995. augusztus.⁸

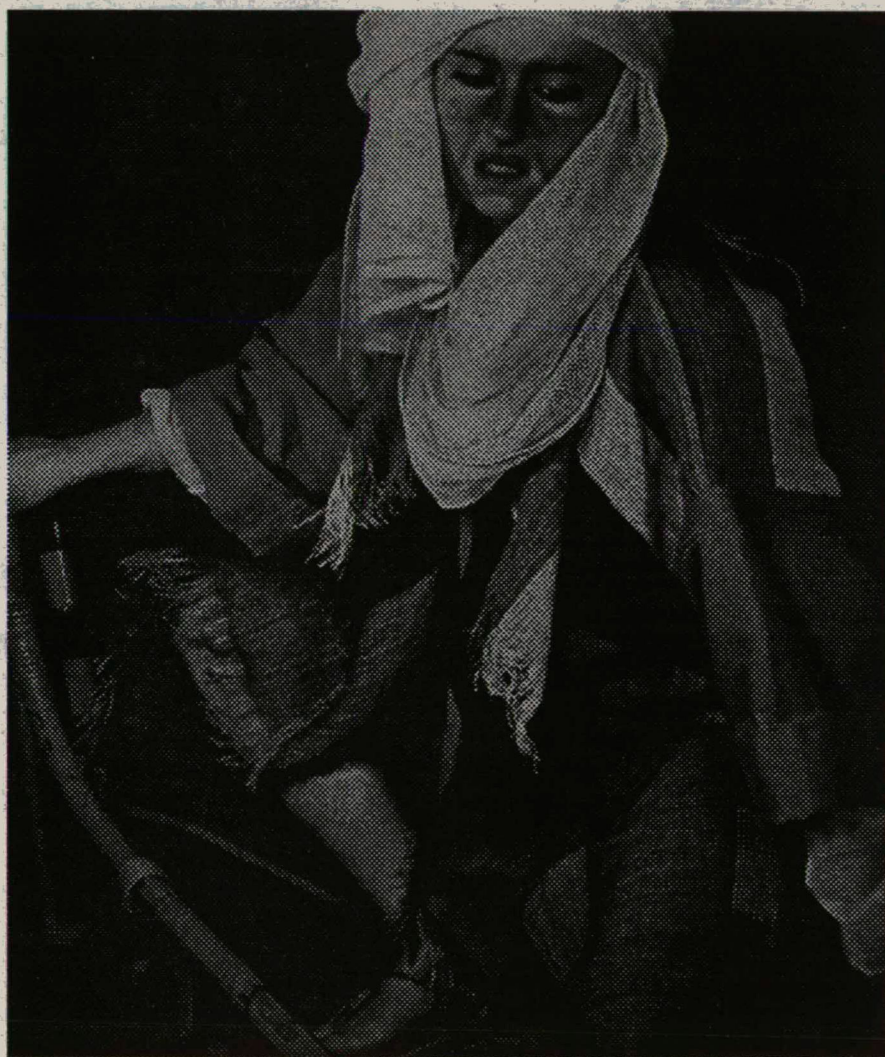
1. Gyorskultúra beszélgetések, 1984 és 88 között évente a Kossuth Klubban.
2. „Kényszerűségből nyitott állapot”. Beszélgetés Sugár Jánossal. Készítette Topor Tünde. Új Művészet 93/5 Május. pp. 70-73.
3. T. A. Sebeok-J. U. Sebeok: Ismeri a módszeremet? avagy a mesterdetektív logikája, Gondolat, 1990.
4. Jónás/modell, videóinstalláció, 1987.
5. Minusz pátoasz, Balassi Könyvkiadó, 1995.
6. Perzsa séta, 16mm, színes, 50perc, 1985, standard kópia 1989, BBS.
7. Ouvre, Stúdió Galéria, 1986 március.
8. A beszélgetést Ivacs Ágnes és Kurdy Fehér János készítette.



Sugár János művei megtekinthetők a dASH Virtuális Galériában!

Sylvère Lotringer

A harmadik hullám



Az elmélet mint árucikk
a művészetben

No Wave

Késő délután érkeztek mind, négyesével-ötösével, ami meglehetősen szokatlan New York-nak ebben a rossz hírű negyedében, ahol az emberek jobbára magányosan lődörögnek a pornográf irodalmat árusító könyvesboltok meg az olcsó szexüzletek között. Ezek a bőrruhás, harsány fiatalok azonban pontosan tudták, miért jöttek. A korán érkezők izgatottan beszélgettek a járda szélén, vagy kólát kortyolva a parkoló kocsikra telepedtek.

Hat háztömbbel arrébb laktam abban az időben, egy padlásteri lakásban, Diego Cortezzel, a „No Wave Show” kurátorával meg egy osztrák művésszel, Stefan Einszal, aki Fashion Moda néven épp akkor nyitott graffiti galériát a Bronxban. A 41. utca és a 7. sugárút sarkán, egy omladozó épületben kötöttünk végül ki, egy régi masszázsszalón romjain, s a mindent elborító szemét egy mámoros bejelentésben új érzékenységgé szellemült. Ott volt a művészet körülöttünk.

Ezt a művészetet, ha művészet volt egyáltalán, össze sem lehetett hasonlítani azokkal az alábecsült anyagtalán műtárgyakkal, amiket a SoHoban élő művészek készítettek akkor már csaknem két évtizede, úgy akarván túlszárnyalni Joseph Kosuth-ot, hogy analitikus kijelentésekké fejlesztették a „retinális festészet” elutasítását. Az egész házat elárasztó több száz, jobbára névtelen mű – köztük Jean-Michel Basquitat, Rammelmee és a Futura 2000 alkotásai – mégis ugyanahoz a nyers kollázművészethez tartozott, ami két-három éve szökkent szárba a Nyugat-Broadway-n, a zárt New York-i művészközösség ölen: löfegyvereket, késeket, farkakat, láncokat és bankjegyeket ábrázoló poszterek felforgató politikai nyilatkozatokkal szexről, pénzről, terrorizmusról. A SoHoban mindez meglehetősen gyerekesnek, durvának és kissé nyugtalanítóknak hatott. „Elegem van a pisztolyokból, a koponyákból meg a rasszista-szexista halandzsából” – tört ki Lucy Lippard 1980 őszén az *Art Forum*ban, s aztán hozzátette, hogy „a magriti szituáció fordítottjáról van szó, ahol a kép hordozza a jelentést, bármily törékeny is”. A nyolcvanas éveket nem az újrahasznosított magas művészet (a neokonceptualizmus)sajátította ki elsőként, hanem az utca. Az utca végül is visszakerült a galériába.

Nem kellett hozzá túlzott „szemiotikai” jártasság (ahogy mostanában mondani szokás), hogy a sokk-anarchizmus és a naivitás neodadaista esztétikája mögött a művészet felismerje egy új kód jelölőit, egy fiatal, kiábrándult művésznemzedéket, mely a meglévő csatornáktól és a hagyományos intézményektől elzárva, a Lower East Side hulladék-kultúrájában és a Mudd Club túlfűtött éjszakai életében, az újhullámos együttesek meg punk külsőségek között találta meg művészi programját.

A művészet birtoka

„Olyan kérdéseket akarunk felvetni, amik azokat az embereket érintik, akik nem tartoznak a művészvilághoz” – jelentette be a Colab. E fiatal művészeket tömörítő csoport nevéhez fűződik a „Times Square Show” és számos más program, melyek középpontjában a pénz és a magántulajdon állt. Ezek a merész, eufórikus események valóban felkeltették a külvilág érdeklődését, noha egy korszak végét jelezték.

Alig három évvel később a SoHo luxusövezetté vált, s a New York-i művészközösség végérvényesen felbomlott. „A Times Square Show” – írta Lippard – „művé-

Cindy Sherman:
Colour Photo Nr. 126.

szekekről szolt, akik terroristát mímelve csoportokba verődtek, azonosultak az ott lakókkal, irigyelték és utánozták, s eközben gyarmatosították őket...” A most látható „Új Times Square Projekt”, nem annyira romantikus, mint inkább konceptuális. Jean Baudrillard tanácsára megtartották a hely eredeti arculatát, túrát szerveztek a Times Square-en régi céllövöldékkal, prostitúcióval és Robert Mapplethorpe fotóiból nyitott állandó kiállítással.

1982 októberében Thomas Lawson dicsérő szavakkal méltatott egy fiatal galeristát, Mary Boone-t, amiért „kifinomult csábítási és elutasítási stratégiával dekonstruálta a kapitalista manipulációt. A galéria áruházi kirakatra emlékeztető csupaüveg utcafrontja betérésre invitálja a járókelőt, ám a zavarbaejtő, szürke fal... útját állja a belépőnek”. A szemiotika, a nagy kiegyenlítő, megjelent a műkincspiacon. Az értékesítők maguk is művészekké váltak – talán ők az egyedüli művészek.

A báború bullámai

A nyolcvanas évek elején a neoexpresszionista festészet két jelentős hulláma érte el Amerika partjait, elsőként az olasz Chia, Clemente és Cucchi, majd a német Salomé, Middendorf és Fetting. Elismert New York-i kritikusok, akik egy kézlegyintéssel elintézték a No Wave „sokk és slokk”-művészetét, hitvány fogyasztói szemléletét, egyszerre arra eszméltek, hogy „a pop art és a minimalizmus óta első világtörténelmi jelentőségű áramlat” fenyegető rémével kell szembenézniük.

Azonnal cselekedniük kellett. A művészet rendjét biztosítani, megóvni a New York-i posztminimalizmus tisztaságát a kívülről leselkedő veszélyektől és a belső felhígulástól – ez persze nem könnyű feladat, ügyészi szigort és könyörtelen dialektikát kíván. A dolog azonban nem tűrt halasztást. Az inváziót meg kellett állítani, a kórt csírájában elfojtani, kerül, amibe kerül.

A harmadik hullám

Ez az úgynevezett neoexpresszionizmus – tört ki Thomas Lawson – valójában reakciós expresszionizmus, „expresszionista közvetlenségbe burkolt ártalmas mímézés”. Kulturálatlan és tisztátalan – tette hozzá –, és csupán abban az értelemben nehezen kezelhető, „ahogy egy rossz gyerek, magyarul szólva olyan művészet, mely félreértelmezte a szigorúan meghatározott és féltve őrzött konvenciókat”. Nyakatekert módon a neoexpresszionisták nyilvánvaló spontaneitását társadalmi kontrollnak titulálták, vágyaikat elfojtásnak, anarchizmusukat konformizmusnak, a populáris kultúra iránti lelkesedésüket burzsoá kisajátításnak bélyegezték. Gyermekekdednek és hamisnak, elbizakodottnak és hamisítványnak, külföldinek, rosszindulatúnak, „egyszerre botrányosnak és szervilisnek” nevezték (Hal Foster), végül modern-ellenesnek, a történelmi tudat pusztá *utáztatának* nyilvánították.

E jól szervezett támadás középpontjában az *expresszivitás* fogalma állt, melyet Donald Kuspit „Art as Damage Goods” című írásában szembeállít a legjobb amerikai avantgard lakonikus kifejezőmódjával.¹ „The New Expressionism” című cikkében Kuspit a neoexpresszionizmust jóval hitelesebb előfutárához hasonlítván arról ír, hogy „a szellemi hatalom akarását az *expresszív* hatalom akarásává hamisították. Kifejezés pusztán a kifejezés kedvéért, spirituális tartalom nélkül”. Az érzelmek felfedése, az ösztönök vagy a gátlástalan szexualitás szabadjára engedése – mondja – már nem számít lázadó vagy felszabadító tettnek: „A vágy megmutatása furcsa módon elfojtja a vágyat, ellenőrizhetővé teszi... a tekintély nevében”.

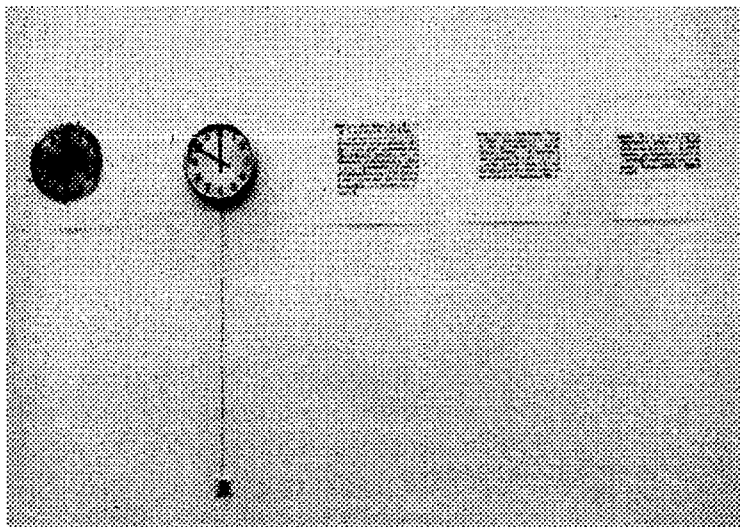
Bármily meglepő, az amerikai kritikus véleménye ezen a ponton megegyezik Michel Foucault – erősen vitatott – álláspontjával, melyet akkortájt fejtett ki a *History of Sexuality* (A szexualitás története) című művében. A francia gondolkodó az elnyomás kérdésében szembehelyezkedett Reichhal, Marcuse-zel és a frankfurti iskola neofreudánus tanaival, és azt állította, hogy az igazság kifejezése illetve legbensőbb vágyaink pozitív megmutatása valójában a társadalmi kontroll és a konformizmus eszközévé vált. Foucault és az *Anti-Oedipus* szerzői, Gilles Deleuze meg Félix Guattari, akik művükben a skizofréniához hasonlították a kapitalizmusban végbemenő folyamatokat, nyilván egyetértettek volna Kuspittal abban, hogy „a tudatalatti mára többé-kevésbé a populáris kultúra hűbértoka lett”, de azt minden bizonnyal vitatták volna, hogy a tudatalatti eredményezte ezt az alávetettséget. Az meg sem fordult Kuspit fejében, hogy a tudatalatti esetleg nem egy és örök – ahogyan Freud, majd Jacques Lacan feltételezte –, hanem jellegzetes kollektív mintáknak megfelelően „reprezentatív” vagy „produktív”, s a tetejébe azt sem vette észre, hogy amikor polemikusan azonosította az anarchizmust a folyton kockázatot vállaló kapitalizmussal – mondván, hogy „a kapitalizmus kockázatvállalással demonstrálja a rendszer folytonos dinamikáját” –, akkor pontosan arról beszélt, amit az európai gondolkodók már megfogalmaztak, ti. hogy a kapitalizmust belülről kell önmaga ellen fordítani.

„With It and Against It” címmel 1981-ben megjelent egy cikk, mely ékesszólóan védelmébe vette a német expresszionista megújulást. Szerzője Wolfgang Max Faust, berlini művészettörténész ebbe az egyetlen jelmondatba sűrítette a Nietzsche követő francia gondolkodók által kidolgozott és a kései európai forradalmi megmozdulások által megvalósított komplex stratégiát: a kapitalizmus mellett – mely a hagyományos osztályharccal már nem támadható – és ellene. A forradalmat, mely korántsem volt messianisztikus utópia, a jelenből kellett eredeztetni, a tőke energiájának folyamatos újrakiszajátításával és elmozdításával. Amikor tehát Kuspit a neoexpresszionista művészek szemére hányta türelmetlenségüket, s hogy nem hajlandók „komolyan és alaposan felkészülni” egy eljövendő forradalomra, voltaképpen a klasszikus leninista elvárást ismételte meg, mely egy szolgai politikai (vagy művészi) avantgardot ír elő, „a jövőbe tolva ki” vágyaink beteljesülését.

Az az ellentmondásos helyzet állt elő, hogy a tévesen „posztmodern”-nek nevezett francia filozófia – a posztmodern eredetileg a nemzetközi modernista stílussal szembehelyezkedő építészeti irányzatot jelöli, ám Amerikában a kifejezést elferdítették – német megolvasz közvetítéssel talált utat az Egyesült Államok kulturális életébe.

A kulturális amnéziában szenvedő Amerikában a hatvanas évek eufóriája hamar szertefoszlott, csak az újjáéledt munkamorál és a New York-i művészeti kritikusok körében elterjedt tudományos marxizmus kihűlt parazsa emlékeztetett rá. Európában

Joseph Kosuth:
Clock One and Five



ezzel szemben az intézmény-ellenesség a hetvenes évek végére „termékeny anarchista” aktivista kultúrába csapott át. 1979-ben ennek a kollektív erjedésnek a termékét mutatta be Achille Bonito Oliva New York-ban.²

Az amerikai kritikusok szemében az is érthetetlen volt, hogy ezek az elméletek – ez a pompás összevisszaság, Barthes, Derrida, Lacan, Kristeva – miért éppen Franciaországban születtek, nem pedig Olaszországban vagy Németországban.

Ferdinand de Saussure zseniális felismerését, miszerint a nyelv a jelek társadalmilag meghatározott rendszere, három évszázad francia politikai centralizmusa, nyelvi fennhatósága és absztrakt racionalizmusa tette lehetővé. A kulturális hegemónia e tökéletes összhangja alkalmasnak bizonyult rá, hogy egy nyelven alapuló szemiotikai elméletbe olvasszon be minden nem-nyelvi rendszert. (Az olaszoknak és a németeknek sohasem sikerült egységes államot kovácsolniuk a regionális sokféleségből.)

A kulturális sajátosságokra való nyitottság, s az az elgondolás, hogy az elnyomás nem felülről jön, hanem a társadalom minden egyes szintjén újratermelődik a mikro-hatalmakon és a tudományon keresztül, alapvetően ellentmondott a kódokon és rendszereken alapuló francia strukturalista-szemiotikai elméletnek, sőt a konceptuális művészetnek is, amely „azokat az általános érvényességgel bíró kijelentéseket kutatta, melyekben az egyedi és a helyi jelentősége elenyésző akár a művészettörténet, akár egy adott nemzet története szempontjából” (Faust).

Voltaképpen a neoexpresszionista művészet körül bontakozott ki a nyolcvanas évek első teoretikus vitája, jóllehet annak idején nem így értékelték, a felszólalásokat annyira gúzsba kötötte a nemzeti tudat, a változó stílusok kérdése, az állampolgári hűség meg a súlyos kulturális előítélet. Donald Kuspit „hamis szellemiség”-ről s a kultúra hanyatlásáról beszélt³, Benjamin Buchloh a művészi megújulás elutasításának társadalmi jeleiről s prefasizta regresszióról, Hal Foster a lacani elmélet jegyében született Roland Barthes-olvasatában a szubjektív kifejezés retorikus jellegének elutasításáról – az üzenet azonban minden esetben egyértelmű volt: feltétel nélkül el kell utasítani „a helyi érzékenységből és archaikus formákból táplálkozó új művészetet... [mely] nem csupán a radikális művészetet tagadja, de a *művészet által* való radikalitást is” (Hal Foster) – értsd: a New York-i avantgardot.

Végül, felhagyva a színleléssel, Kuspit tette fel a pontot az i-re. Az új expresszionizmus nem más – mondta –, mint „kísérlet arra, hogy Európa visszaszerezze vezető szerepét a művészetben” – s íme a sokatmondó beismerés – „s ennek érdekében attól sem riad vissza, hogy olyan *művészet megteremtésére törekedjék*, mely nem pusztán esztétikai értelemben s stílusát tekintve eredeti, *de szellemiségében is meghatározó*”. Más szóval, akármilyen jelentékeny is az új európai művészet, el kell tiporni bármi áron, mert veszélyezteti New York kulturális fennhatóságát.

Alig két évvel később Kuspit hirtelen színt váltott, és ugyanazzal a dialektikus kifinomultsággal karolta fel a neoexpresszionizmust, amellyel korábban elítélte. A fenyegetés akkor már nem Európából leselkedett, belülről támadt. A neve lélektelen absztrakció volt. Kritikai szellemiség. Kisajátítás.

Az amerikai művészet kilépett a fogyasztás, a reklám és az egyetemes médiaprodukciónak „valós világába” – a pénz meg a magántulajdon külső világába –, s ezzel elszabadította az érett kapitalizmus szörny erőit, melyek addig a művészvilág kapu-

A harmadik hullám

ja előtt ólálkodtak spirális jeleket küldve a műkincspiacon tündöklő jelképek és árak fölött.

A látszat ellenére a nyolcvanas éveket a külső hatás formálta: elsőként a német és az olasz művészet két hulláma, majd a francia teória harmadik hulláma. Bármily furcsa, a New York-i művészetnek sikerült visszanyernie ingatag fölényét azáltal, hogy sorsközösséget vállalt eme utolsó kontinentális hullámmal.

A neokonceptualista művészek – vélte Hal Foster – nem hoznak létre műtárgyakat, hanem a társadalmi jeleket manipulálják. Innen a szemiotika iránti érdeklődésük, főként ami Roland Barthes a mítosz keletkezésére vonatkozó korai – marxista – meghatározását illeti, mely úgy szól, hogy a mítosz az egyedi kifejezés burzsoá kód által történő viaszosorítása. Barthes azt indítványozta, hogy teremtsünk egy másik mítoszt, ezúttal azonban egy ízig-vérig mesterségest, mely felfedi, miért tűnik az ideológiai kisajátítás természetesnek a mítoszban. Elméletileg eme második konstrukció, az első „kritikája”, helyreállítja az olvashatatlanná vált eredetét.

Az újrakisajátítók azt állították, képesek „demisztifikálni” a médiát és a fogyasztói társadalmat eltulajdonítva közkedvelt ikonjait: a logókat, hirdetéseket, fogyasztási cikkeket, stb. De ha a mítosz valóban a kód betegsége, ideológiai „vírus”, mely mumifikálja az eredeti tartalmat, ki lehet-e törni a kód bűvöletéből – a média fekete lyukából – pusztán ennek „kritikai” felmutatásával?

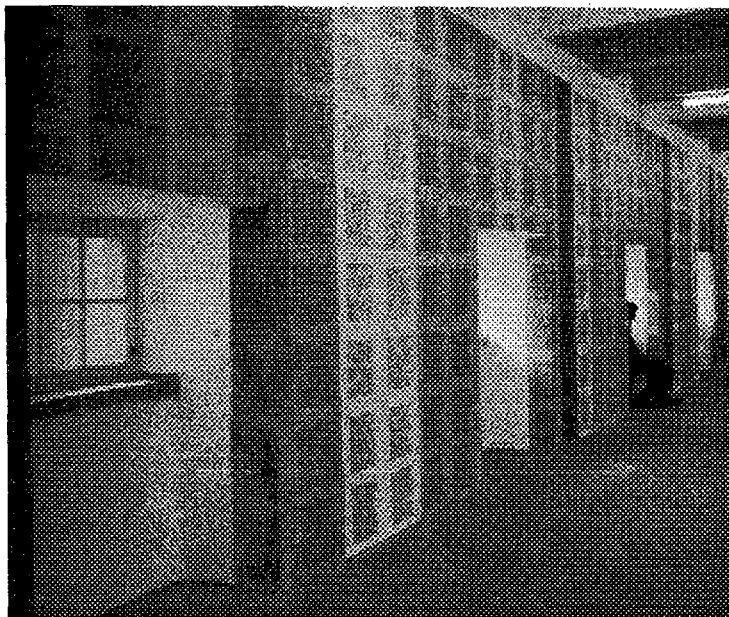
Az amerikai művészek azért fogadták olyan lelkesen ezt a szemiotikai stratégiát, mert bebizonyította, hogy az ideológiai kritika – mint művészi avantgard – járható, ráadásul megnyitotta előttük a társadalmi jelek birodalmát. Innen adódik

Jean Baudrillard *Simulations* című művének következetes félreértése.⁴

A „piac kritikájaként” értelmezett művészet kétségtelenül új jelenség volt – ahogy Gary Indiana helyesen megállapította. De kérdés, hogy ez az „okos művészet” valóban fel tudta-e mérni, hogyan kerülheti el a műtárgy a kapitalizmus gépezetét s azt, hogy áruvá váljék.

„A média természetéből kifolyólag érdekelt a művészetben, mely a médiára reflektál, ha kritizálja is” – vélte Ann Hoy New York-i kurátor. A műkincspiac elkötelezettjeinek ennél fogva nem okozott gondot a neokonceptualista radikalizmus támogatása. Valójában mindkettő a kódokkal foglalkozik, nem a műtárgy fetisizálásával. Mindkettő a fetisizálás hatását dekódolja, a művészet a kritika, a műkincspiac a tőke szempontjából. Lényegében egy töről fakadnak.

Jenny Holzer:
Inflammatory Essays



Elitizmusa ellenére a régi művészvilág három lépés távolságot tartott a piactól, ha célja a piaci folyamatokhoz kötötte is. Szellemiségében talán nem számított kritikainak abban az értelemben, ahogy a neokonceptualizmus, de nem is kellett annak lennie, hisz nem volt burkoltan piacorientált. Elzárkózott mindentől, ami rajta kívül esett, és elutasította a „korrupt bűntárs” szerepét. De ha egyszer a kritikai szellemiség abban leli kedvét, hogy „csábító csapdák”-at sző a média-fetisizmusból, miért ne tegyen túl a megelőzőn, s zárja ki a cinkosságot teljes egészében. Mint Gran Fury Benetton-reklámposzterei, melyeken meleg és leszbikus párok vagy különböző fajhoz tartozó férfiak és nők csókolóznak, vonzóvá varázsolják a média számára taszító képeket.

A New York-i kritikusok a neoexpresszionizmus mitológiai beállítottságát a „történelmi elidegenedés” újabb tünetének bélyegezték, holott a média által közvetített jelek és a fogyasztói kódok a késő kapitalista társadalom alapvető mítoszai és szimbólumai. Amerika egyetlen – mindent átható – mitológiája a média. A különbség tehát az úgynevezett „progresszív” (amerikai) és „regresszív” (európai) kisajátítás között mindössze annyi, hogy a német és olasz ikonok még mindig rendelkeznek – közösségi, történelmi, kozmológiai – tartalommal, míg az amerikai képek bevallottan fogyasztási cikkek, a jelek orgiáját és szemiurgiáját valószínűsítik meg, s üres formalitásukban rejlik csáberejük.

Támadni vagy bírálni egy mítoszt azzal jár, hogy magunk is részévé válunk – beteljesítjük. A tömegkultúrával és a fogyasztói társadalommal szemben vallott kritikai állásfoglalás káprázat csupán, ahogy a kritikai műtárgy a mű káprázata. Mindkettő a média mitikus logikájának lényegi elemét képezi.

Ha mármost szemügyrevesszük az ebben a szellemben munkálkodó neokonceptualista művészeket, a sokféleség valóban zavarbaejtő. Jenny Holzer elektronikus üzenetei sziporkázó, burkoltan gúnyos idézetekké és jelmondatokká oldják a médiát; Barbara Kruger figyelmeztetésekkel és verbális utasításokkal manipulálja a médiaretorikát; Richard Prince szellemes hirdetőtáblákkal és újraserkesztett vagy „átdolgozott” képekkel dekonstruálja a reklám mitológiáját; Sarah Charlesworth fotós szafarivadászatot indít a vágy és a természetesség után a média képhasználatában; Louise Lawler a fotó segítségével helyezi új kontextusba a műtárgyat; Cindy Sherman a média által generált képmásainkat dramatizálja; Robert Longo hatalmas logo-szobrai a testületi erőt jelenítik meg ironikus formában; Jeff Koons, Haim Steinbach és Robert Grober fogyasztói cikkeket, mutató tárgyakat és egész otthonbelsőket állít ki, kiragadva őket környezetükből, stb. Ezek az elnémított vagy mutáló kritikai álláspontok esztétizálják az árucikket vagy áruvá teszik az esztétikát. Szakadatlan burjánzásuk beható önvizsgálatra készítette a műkritikusokat, akiknek a szerepe időközben a szándék és a megvalósulás közötti mitikus távolság méltatására korlátozódott, miközben ezek a művészek hallatlan sikereket érnek el azon a piacon és abban a médiában, melyet felforgatással fenyegetnek. A neokonceptualista hasonmások diadalmenete a Lévi-Strauss által (*Mythologiques*) felállított szabályt követi: a mítoszból, amint kimerül, regény lesz, a regényből olcsó folytatatos füzet.

Az „okos művészet” radikális álláspontja nem pusztán öncélú, de strukturálisan is homályos. Még a kód kritikájának mértékét sem üti meg – talán így határozhatnánk meg a legtalálóbban. A kapitalista média struktúrájába beilleszkedve, nem áll

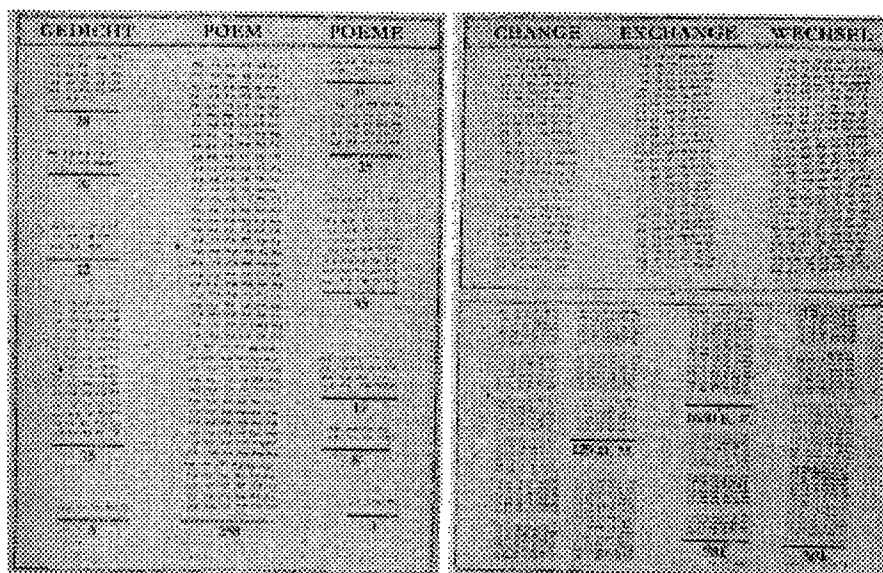
A harmadik hullám

módjukban valódi támadást kifejezteni, radikális beállítottságuk üres pózzá lesz. A ki-sajátítók második nemzedéke már teljes egészében elveti a kritikai álláspontot, és bárgyún másolja a burzsoá bájít és kellemet – amit a kritika nyomban merész politikai állásfoglalásként üdvözl.

Visszatekintve, Kuspit nosztalgikus intése beigazoló-dott: a „médiá melodráma” helyrehozhatatlan kárt okoz és „a modernitás dicső célki-tűzése mindörökre elvész a fogyasztás ellenállhatatlan vonzerejében és csábításában”. Az újrakisajátítókat újrakisajátították. Az egyenleg azonban mégsem teljesen negatív, ha szem előtt tartjuk, hogy a kritikai szellemiség valódi célja talán nem politikai vagy kritikai természetű, ahogy hitték, hanem szemiotikai. A neokontzeptualista művészetnek valóban sikerült áthidalnia a szakadékot művészet és fogyasztás között a média által közvetített jelek manipulálásával. (New York Állam Bíróságának egyik ülésén nem-régiben megvitatták annak a lehetőségét, hogy a műkincs-piac ugyanolyan szabály-zás alá essen, mint „bármely más piac.”)

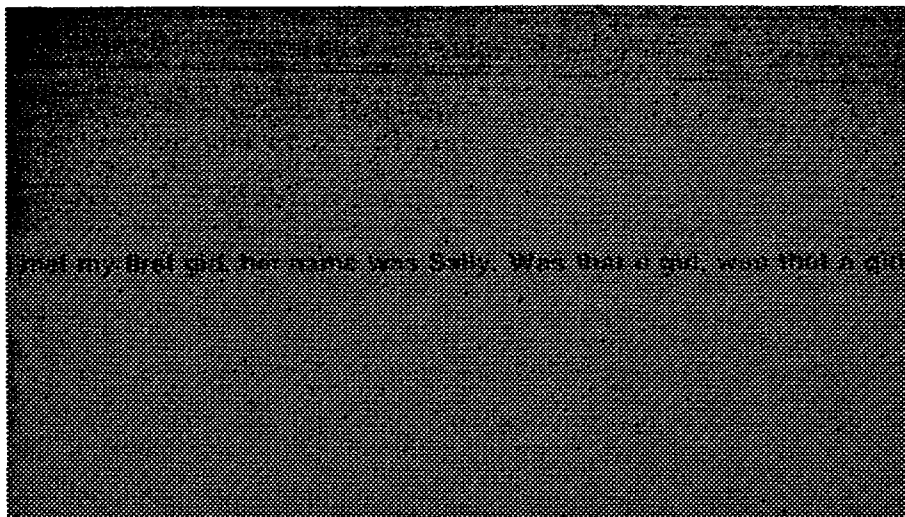
Hal Foster a *Recordings*-ban retorikusan bejelentette, hogy elemzése feleslegessé vált, mivel az új kontzeptualisták feladata, hogy a neoexpresszionista nyelvet kriti-zálják.⁵ Ez az érdekes megjegyzés talán arra utal, hogy a kultúrkritika és a művészi „dekonstrukció” közötti határ elmosódott. De mit jelent ez pontosan? Hogy az „önzetlen szellemiség” művészete hegeli módon azon munkálkodott, hogy kiszorítsa a kulturális kritikát – vagy ténylegesen alárendelte saját célkitűzéseit a „reflexió” imperatívuszának?

1980-ban Craig Owens a posztmodern művészet allegorikus indíttatását az értelmezésben és a szövegmagyarázatban jelölte meg.⁶ Az allegória megkettőz egy másik szöveget vagy egy másik képet, és saját jelentésével cseréli fel az eredeti művet. Akárcsak a kritikus vagy a teoretikus, az allegorikus művész is „tolmács”, bár kommentárja nem rendelődik a tény mögé, hanem organikus részét képezi a műnek. Éppen ebben áll azonban a torzulás lehetősége. A kommentár ahelyett, hogy a műtárgy részévé válna, pusztán függeléke lesz. Owens bár felismerte ennek a veszélyét, soha nem számolt komolyan vele, mint e műtípusban inherensen benne rejlő szerkezeti lehetőséggel, mi több, kívülről jövő vádnak, az allegorikus kihívásra tett pusztá formális reakciónak nevezte. A dolog ironiája, hogy Owens, miközben azon fáradozott, hogy bebizonyítsa, az allegória „veszélyes melléktermék”, mely már az eredetiben is ott munkál, pontosan ugyanazt tette, amivel a nyugati művé-szetelméletet vádolta az allegorikus művészet kapcsán (amint a nyugati filozófia az írás kapcsán): az elfojtás logikáját követte. Az allegorikus művészetnek mégsem külső tényező, azaz modernista ellenfelei szabtak gátat, hanem a „posztmodern”



**Marcel Broodthaers:
Poème-Change-
Exchange-Wechsel**

**Richard Prince:
My First Girl**



teóriával kötött kényszerű szövetség – ami végül a paradigma torzulásához vezetett, melyet Owens védelmezni próbált.

Sherrie Levine mimetikus stratégiáján keresztül könnyen megérthetjük, hogyan következett be a paradigma torzulása. Az allegorikus indíttatás – vélte Owens – töredékes, tökéletlen módon „már mindig is” jelen volt a kultúrában. Richard Prince „átdolgozott” reklámai még ezt a tradíciót példázták. De mi a helyzet Levine mechanikus másolataival, melyek egyszerűségük ellenére is túltettek minden addigin? Míg Pierre Menard Quijote-átirata aprólékos munka eredménye, addig Levine nyíltan „újrafotografálta” a modernitás ikonjait, nem kis fejtörést okozva ezzel mind a művészetnek, mind a kritikának. A tiszta szimulakrummal az allegorikus projektum saját határaiba ütközött, s megmutatta a kortárs művészetnek azt a paradox vonását, hogy – Baudrillard szavával élve – „képek paradicsomát” teremti „ott, ahol semmi sincs”. Levine művészetének másik paradox vonása, hogy mivel nem hoz létre önálló művet, csupán a mű kritikai szándékának kísérleti nyomát, lehetetlenné tette a hagyományos értékelést, miközben törekény léte igazolásához külső kommentárra szorult. Az allegorikus projektum, ha megvalósul, elveszíti művészi erejét és beépül az elméleti diskurzusha. Valójában az elmélet nem csupán post facto járult a műhöz, a szó szoros értelmében helyettesítette azt.

A francia teória abban a pillanatban söpört végig Amerikán, amikor a pluralizmus vonaglásától kísérve, a populáris kultúra és a műkincspiac csábításának engedve megszületett a művészet Új Világrendje. A művészközösség soha nem volt még ilyen nyitott a külvilággal szemben. Noha a meglévő kritikája aligha tekinthető az erő jelének, mégis valami nyersesség, humor, sőt pimaszság áradt azokból a korai törekvésekből, hogy újrahaznosítsák, újfent birtokba vegyék, hatalmukba kerítsék a kulturális fétiseket, a fogyasztói cikkeket és jeleket. A kisajátítás – írja Nietzsche – azt jelenti: megszabni a formát, a körülmények kiaknázásával megteremteni. Az újrakisajátítók kiaknázták a körülményeket. Önálló művészi formát teremtettek a kritikai tudatosság fikciójából, de jóformán egyetlen művésznek sem sikerült túllépnie az önzetlen szellemiség aszketikus – és esztétikai – korlátain, mely csupán fojtogató ömlengést, kényszerű tagadást és demagóg beszédet tett lehetővé. Gondoljunk csak a szakadatlanul változó képek özönéből önmagát folyton-folyvást újjá-

teremtő Cindy Sherman! Hány modoros póza szorult a teória mankójára, hogy eladhatóvá tegye a túlon túl átlátszó „radikális” stratégiát?

A művészek – ismerte el Sherrie Levine – hitelességük igazolását keresik a teóriában, vagy mint Barbara Kruger, a kínos kérdéseket akarják az elmélettel kivédeni. Amikor Krugert megkérdezték, kiállítana-e Mary Boone galériájában, a „szimbolikus gesztus” nyomban fedezékbe kényszerítette: „Több, mint valószínű” – válaszolta a mester szellemében –, hisz az állítólagos valóság pályáit, úgy tűnik, a szimbolikus közvetíti... Tudom – tette hozzá már sokkal őszintébben –, sokak számára óriási jelentőséggel bír, ha megmutatjuk azt, ami eddig el volt rejtve és kimondatlan maradt...⁷⁷

Az a tény, hogy az „okos művészet” a francia teóriára támaszkodik, a tünete, nem pedig gyógyír a művészet jelen céltalanságára. Furcsa módon, a teória útját állta az önálló reflexiónak. Akárcsak a művészet, a műkritika is a teórián élőködik (Collins és Milazzo a Massimo Audiello galériában 1990 januárjában elhangzott előadása, a „The Last Laugh: Humor, Irony, Self-Mockery and Derision” minden kétséget kizáróan tanulmánykötetbe kívánczozik), a művészeti folyóiratok pedig a tudományos intézményrendszer barokkos díszévé lettek.

Teljesen más lapra tartozik a neo-geo azon törekvése, hogy Baudrillard „szimulációját” a műtárgyban jelenítse meg. A „szimulációnak”, minthogy a kódból ered, nincs eredetije, s nem reprezentálható egy tárggyal, kizárólag a tradicionális festéssel. Ha minden jól megy, Peter Halley „nevetett volna a végén”, az ő elképzelése lehetett volna a végső csattanó az elmélet paródiájában, magát a kódot megjeleníteni „sejtek és vezetékek” modelljeként, csak hogy a neo-geo szó szerint vette Baudrillard gondolatát, és sietett kitölteni az űrt (a művészet helyét), melyet a francia gondolkodó a pillanatnyi félreértést kockáztatva, szándékosan szabadon hagyott.

A harmadik hullám

Hogy Baudrillard elméletét félreértelmezték, a „szimulációt” pedig (az első szótól az utolsóig) betű szerint vették, önmagában még nem olyan nagy baj. Végül is, Amerikában a „dekonstrukciónak” nem sok köze volt Derrida körmönfont stratégiájához, az eltolódás megfordításához. Elnézőbbnek kellene lennünk a művészek termékeny félreértéseivel szemben. Jóval nyugtalanítóbb volt a „szimuláció” kiábrándult apasági igénye. Baudrillard azonban egy csapásra véget vetett az aggasztó családi románcnak: kereken megtagadta az ő nevében hirdetett „iskolát” (a Columbia Egyetemen).

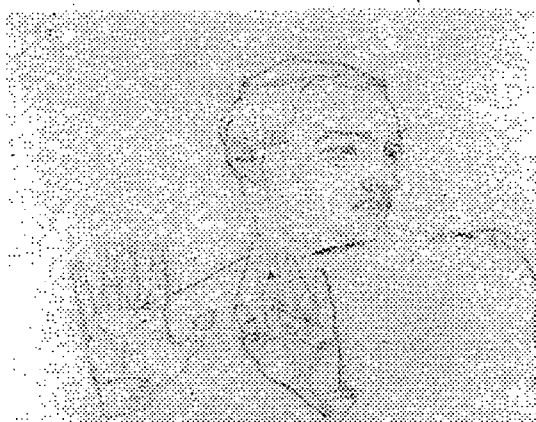
Másrészt viszont a neokonceptualisták teóriához való viszonya máris nem tűnik olyan élősdi-nek, vérszívónak, amilyennek általában tartják, ha elfogadjuk, hogy voltaképpen nem a politikát vagy a kritikát, s nem is az esztétikát célozta meg, hanem a szemiotikát.

Az általános szemiológia saussure-i utópiája, melynek a nyelv nem modellje, csupán része lett volna, hamar eltorzult a francia nyelvészek és posztstrukturalisták kezében, akik a jeleket szigorúan a nyelvhez, a textualitást pedig az irodalomhoz rendelték. Nem túlzás azt állítani, hogy az újrakisajátítók, minden objektivációs törekvésük ellenére, megmentették a szemiotikát a nyelvi fetisizálódástól. Szédítő távlatokat nyitottak a jelek régi tudománya (vagy új művészete) előtt a szavak képi alkalmazásával, a tárgyak jelként való manipulációjával, a társadalmi rendszerek vizuális és verbális stratégiák által történő dekódolásával.

Baudrillard nézete szerint a kortárs művészet elvesztette autonóm státuszát és önálló értékjelölő funkcióját. Ha viszont így áll a helyzet, bármely dolgot, mely értéket jelöl, művészetnek tekinthetnénk ezután. „A műtárgy dematerializálódása”, mely korántsem csökkenti a piac befolyását, valójában annak rematerializálódásához vezetett egy olyan társadalomban, mely teljes egészében „transzesztétizálódott”.⁸

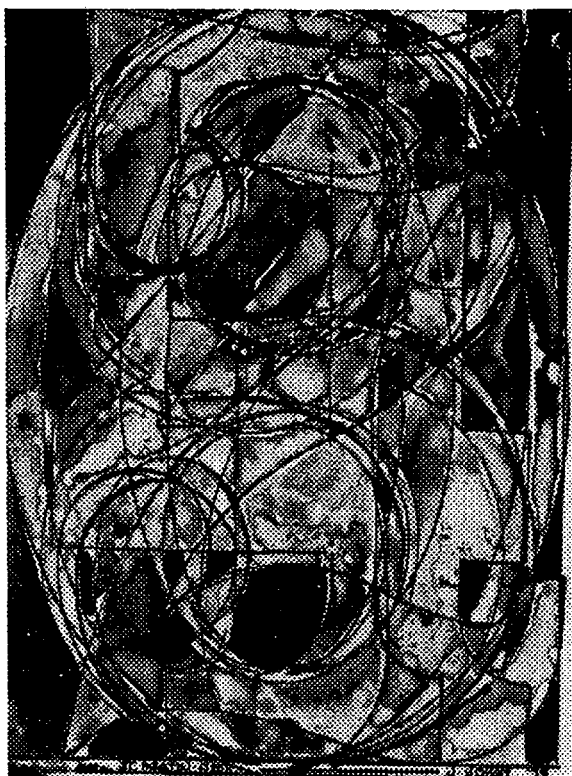
Bármily meglepő, az elmélet nem akkor játszotta a kulcsszerepet, amikor a neo-geo személyében a művészet a legnyíltabban támaszkodott rá. Nem volna nehéz bebizonyítani, hogy végső soron egyedül az újrakisajátítók tartottak ki hitelesen a szimuláció mellett, amennyiben aktívan részt vállaltak a művészet végső eltűnésében. Mindent összevetve, a „művészet xerox foka” végül is felfedte a média hiperrealitását és a piac mechanizmusait, és ennek fényében újra kell gondolnunk a művészet mai helyzetét és lehetséges jövőjét.

Fordította Ivacs Ágnes



Sherrie Levine: Cím nélkül

1. Donald Kuspit, „The New (?) Expressionism: Art as Damaged Goods.” *Artforum*, 1981. november.
2. Achille Bonito Oliva, *The Italian Transavantgarde*. Milano: Giancarlo Politi, 1980.
3. Donald Kuspit, „Flak from the „Radicals”: The American Case against Current German Painting.” In: *Expressions: New Art from Germany*, the St. Louis Art Museum, 1983.
4. Jean Baudrillard, *Simulations*, transl. Paul Foss and Paul Patton. New York: Semiotext(e), 1983.
5. Hal Foster, *Recordings*, Seattle: Bay Press, 1985.
6. Craig Owens, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism.” *October*, No. 12-13, Spring/Summer 1980. Magyarul: „Az allegóriás impulzus: egy posztmodern elmélet felé”. In: *A posztmodern*, szerk.: Pethő Bertalan, Budapest: Gondolat, 1992.
7. „Barbara Kruger,” in interview with Anders Stephanson. *Flash Art*, 1987. október.
8. Jean Baudrillard, *La Transparence du Mal*. Paris: Gallée, 1990.



Losoncz Alpár

A határok digitalizálódása

Amennyiben korunk arculatára kívánunk fényt deríteni, úgy az úgynevezett telematikus kultúra, az információátvitel és a kommunikáció technológiájának jelenségei felé kell fordulnunk. Csomópontjai ezek politikai, gazdasági, esztétikai mozzanatoknak egyaránt. Mert ahogy például a barokk életérzés a könyvtár rendezettségében¹, a könyv formájában, a reneszánsz a perspektíva mélységének racionalista módon értelmezett szellemkörnyezetében, a láthatóság és a megismerés sajátos felfogásában ismerhet magára, úgy korunk töredékes tudata a sugárzó, egymásra utaló digitális tükrök, a változó, vakítóan felvillanó majd eltűnő „technikai képek” burjánzásában. Ott észleli önnön működését, ahol a vizualitás és a szóbeliség újfajta összeszővődései, az írásbeliség módosulásai bukkannak a felszínre, ahol megváltozott idő- és tértapasztalatok, imaginatív szárnyafások, az esztétikai közeg kiszélesedései jutnak szóhoz. Ha a korai modernitás ipari követelményei mintaszerűen – a könyv², az újság – az egyre bővülő piac szerteágazó kapcsolataiban ütköznek ki,

Jasper Johns:
0 through 9

akkor ma a tőke metamorfózisai, az árugazdaság spekulatív és kevésbé spekulatív hullámverései az úgynevezett telematikus kultúra pecsétjét viselik magukon: a világ politikai-technikai-gazdasági térképének fontos állomásait ma kommunikációs csomópontok, információs adatbankok hálózák be. Ugyanakkor hadd szögezzem le rögtön: azt remélem, hogy korunk technológiai-kommunikációs kultúrája vagy – ha úgy tetszik – kulturális technológiája nem fordíthat hátat a perspektívának vagy a könyv szerkezetének, de bevonva eme hagyományos mozzanatokat az informatikai-komputacionális szerkezet jelkombinatorikájába átírja (overwrite), átalakítja őket. Azzal, hogy felveszi ezen elemeket érdeklődésének körébe, az idézhetőség esélyeit javítja: idézhetővé teszi a hagyomány rezdüléseit.

Ami a perspektívát illeti, a digitális átalakítás beillesztheti a villogó felületek dinamikájába, a felületen való létezés és mozgás lüktetésébe: minden kommunikációs-informatikai gép egyfajta sűrítmenye a feltáruló, előhívható és visszahúzódo képek spektákulumának, s nem utolsó sorban ösztönzője a *poli-perspektivisztikus életvitelnek*, mely a láthatóságot immáron nem a racionális megismerés elvrendszerével, netalán a forma és az eszme egybeesésének ismert rafaellói princípiumával vagy valamilyen központosság pulzálásával köti össze. Abban reménykedhetünk, hogy ahol a különféle perspektívák együttléte domborodik ki mint vezérlő elv, ott eltűnhet az egy, vezérlő rangot bitorló, monológikus perspektíva uralma.

A képernyő, a felület decentralizált terében nem annyira a múlt és a jelen közötti történelmi distancia szűnik meg, inkább e distancia modellálása megy végbe. (A modell³ pedig nem a valamikor létezett tárgy epifanikus megjelenítését készíti elő, hanem – hogy a pszichoanalízisben is használatos fogalommal éljek – a felismerést, valaminek az ismételten megvalósuló felismerését, az újra felismerést hozza létre.) A digitális esztétika alanya még tovább gyarapíthatja teremtő erejét, mivel a részek modellálásával a színregiszter vagy a tér konfigurációjának jelentékeny módosulásait érheti el: így például a szilárd kontúrok pointillista keretökké változtathatók át vagy a barokk köntösök ezer redőre bonthatók szét. A modernitástól sohasem volt idegen önnön revíziója, a saját magán végzett munka gondolata, úgy hiszem, ez adja a tényleges keretét a nyolcvanas évek írói tépelődéseinek is a mozgó képek esztétikája kapcsán. Hiszen a művészet határainak szintén ősrégi kérdése különös erővel vetődik fel⁴ akkor, ha immáron nem egy nyugalomban lévő, önmagára vonatkozó behatárolt tér-kép rögzített, megállított dinamikájával, hanem egyidejűleg mozgótovátűnő, pörgő, egymásba hajló képekkel találjuk szembe magunkat. Vagy akkor, ha mint G. Show *Legible City* című alkotásában⁵, ahol a néző tartja kezében a vezérlőberendezést avégett, hogy megjelenjenek az elektronikus betűkből álló városok: attól függően, hogy milyen irányt választ magának, tárulnak fel előtte a New York-i vagy egyéb horizontok sűrített betűk formájában. A művész úgy adja át alkotását, hogy újraalkotását igényli a befogadótól. A digitális technikák újra csak a befogadó kontemplativitásával szemben intéznek kihívást, mint megannyiszor ebben a században. Innen származik az e technikák térhódításának korszakában megfogalmazott esztétikai manifesztumok újonnan elterjedése. A virtuális világ fogalma önmagáért beszél, mivel példázza azt a gyakran hangoztatott meggyőződést, hogy itt nem elegendő megállni a vászon előtt magunkba fogadva a színeket, az árny és a fény játékát, hanem át kell lépni a digitális küszöbön, azaz, itt egy másfajta, a technikai-világ birodalmába való *belépés* szükségeltetik.

A digitális felületen való láthatóság, megjeleníthetőség a produktív ismétlés tárháza is, hiszen a hagyományos mozzanatok informatikai tolmácsolása az ismételtetés segítségével varázsolja elő a numerikus kódok szövevényéből, az elektronikai impulzusokból a láthatóságot. A kortárs bölcsélet lényeges megnyilvánulásaihoz tartozik, hogy megvilágította az ismétlés teremtő erejét, konstitutív szerepét: hogy a dolgok végtelenbe nyúló azonosságát ismétlések közvetítésével is megvalósuló különbségek szaggatják, barázdálják. Kapcsolatban van az ismétlés ezen értelmezése azzal a pozícióval, melyet Lyotard egy könyvében találóan a termelés / teremtés fogyasztói dimenziójának nevezett⁶. A vibráló elektronikai tartományokban mindenképpen hangsúlyozott szerepet kap a teremtés és a fogyasztás ezen egymásrautaltsága. Mert a digitális teremtés alanya, miközben képek, esetleg szövegek átváltozásának folyamatában leli kedvét, a kavargó, örvénylő numerikus kódok közvetítésével olyan nyitott diszkurzív közegbe lép be, melyben nem csak teremtő, de mindenkor fogyasztó is. Végül is, nem kellene felednünk, hogy az újfajta technológiák által kicsikarható esélyek a teremtés és a fogyasztás egységének mentén visszamutathatnak egy nagyon régi eszményre, nevezetesen arra az értékideálra, hogy a techné és a poesis összefonódjék, hogy a tudományos racionalitás kritériumai a kézművesség elfeledett normáival közvetítődjenek. Mindebből levonhatjuk a következőt, hogy az elektronikai impulzusok segítségével megvalósuló idézhetőségek, a virtuális világ teremtődésének ténye semmiképpen nem azt jelenti, hogy korunk, miközben halmozza a miniatürizált informatikai technológiákat és informatikai leltárát készíti az elmúlt kultúráknak, felette áll a hagyomány mozgásának. Ellenkezőleg, korunk a hagyomány különféle útjainak kereszteződésén áll. Ugyanakkor látnunk kell, hogy a hagyományteremtődés páratlan dinamikája, ez az újfajta tradíció-sebesség nem képzelhető el az informatikai leltározás nélkül, melyet gyakran muzealizációnak vagy archaizálódásnak is szokás minősíteni. Mert az archaizálódás folyamata, melynek során a hagyomány szeleteinek előhívhatóságát biztosítjuk, csupán azáltal válik lehetségessé, hogy informatikai láncolatok halmozódnak fel miniatürizálódó szerkezetekben és elektronikai impulzusok egymásra vonatkozásában. A digitális képernyőn, ahol az újramodellálás tevékenysége vívott ki rangot magának, az anyagtalanított dolgok azonossága állandó változásnak vettetik alá, ezeken a képernyőkön mülékony azonosságképletek lelnek otthonra. Szüntelen átváltoztatás közepette cserélődnek a képek. Miközben a digitális esztétika alanya a vezérlő berendezések parancsait változtatja egy sajátos játékot folytatva mindennapjai, életvilága szeleteivel, a dolgok voltaképpen sohasem áttetszőek, mert nem azonosak önmagukkal⁷. Odavész szilárdságuk a digitális, áthatolhatatlan felszíneken. A digitális „alany” – aki, láttuk, egyszerre teremtő és fogyasztó is – és a digitális szerkezet közötti viszonylatot aligha lehet ábrázolni a hagyományos alany/tárgy kategóriapár segítségével, hiszen nemcsak a képernyők dologi elemeinek, de az elektronikus impulzusokat mozgásba hozó alany azonosság-regisztere sem marad változatlan. Talán úgy is mondhatnánk: ehelyütt az azonosságok csupán folyamatszerűen, mint állandó teremtődések és újratelemződések nyernek jelenlétet. Márpedig az állandó teremtődésben mint egy sajátos azonosságkeretben az idő és a tér is folytonosan elveszítik szilárd határaikat: itt értelmetlen fenntartani a múlt, a jelen és a jövő merev elválasztásának képzetét, az idő és a tér konfigurációja bizonyos értelemben csak ideiglenesen vannak jelen.

Nyilvánvaló, hogy a tér és az idő effajta folytonos újratерemtődéséből fakadó konstellációk nem hagyják érintetlenül a modernitás idő- és tértapasztalatainak szerkezetét sem. Minél jobban szerteágazik a kommunikáció informatikai-technológiai rendszere, annál inkább számíthatunk az időtapasztalat jelentékeny módosulásaira.⁸ A modernitás társadalmi strukturálódásában uralomra jutott időreflexiónak, amely az időmozzanatok közötti hieratikus viszony tételezését választotta kiindulópontjául, s leginkább mindenestül alárendelődött a történelemben beleírt célirányos mozgásnak, kiveszőfélben van a jogosultsága az informatizációs közegekben. Ezek felületein a visszajátszás, az ismétlés, így az előhívhatóság vagy az információk ismételhetősége, a reverzibilitás, a mindenütt-jelenvalóság elvei uralkodnak. Körkörös időbeliséget hívnak életre⁹, és az egyidejűség elveit érvényesítik. Az ismétlés – mint azt feljebb jeleztem már –, az „azonos visszatérése” szerkezeti alapeleme az informatikai közegek működésének. Az egyenesvonalú idő hieratikus viszonylatai elhalványulnak a telekommunikációs, körkörös szerkezetű időbeliség környezetében.

Nem kívánok sokat időzni az egyébként minden figyelmet megérdemlő temporális vonatkozások taglalásánál, mert számomra úgy tűnik, itt meglehetősen nagy az egyetértés. A sebesség rangjának növekedését, a sebességek hierarchiájának alakulását, a pillanat zsugorodását, az időtartam vonatkozásainak gazdagodását, a mozgás felgyorsulásából adódó következményeket, melyek olyannyira összeszővődnek a kommunikációs technológiákkal és meglazítják az átélt idővel való kapcsolatot, többször leírták már¹⁰. Némi kitérőként és csupán röviden emlékeztetni kívánok itt arra is, hogy a punktualitás eszméje nélkül aligha lehetett volna lefektetni a modernitás idő- és térfilozófiájának alapkövét. Ezen eszme köré csoportosult a pont, a vonal, a sík és a körülzáró felszín valamint a múlt, jelen és jövő egymásra vonatkozásainak értelmezése, melyből a tér- és az időfilozófia körvonalai bontakoztak ki¹¹. Ha belepillantunk, mondjuk, a kanti filozófia működésébe,¹² úgy észlelhetjük a tényt, hogy ott a pillanat szerepének az időfilozófiában a pont pozíciója felel meg a térfilozófiában. A pont vagy a pillanat nála nem részként, hanem meghatározottságként jelenik meg a szintéren, mert az időnek és a térnek is sajátja, hogy egyetlen részük sem a legkisebb, mindig elképzelhető egy kisebb rész. A hagyományban ezt a konstellációt közönségesen folyamatosságnak hívták. Így a pont sem valaminő hozzáadott része az egyenesnek, mert minden pont már önmagában az egyenes végtelen meghúzatóságának folyamatát foglalja magába. Ma a sebesség teoretikusai arról beszélnek, hogy a gyorsaság folytán már-már eltűnnek a dimenziók, mert elnyeli őket az a „lecsupaszított egyenes, amely csak egy geometriai mozgáspálya sebessége”¹³. Megrendülni látszik az informatikai hálózatokban a hagyományos tér- és időfilozófia alapzata: hiszen, – mondják – időtartam nélküli pillanatokból álló időtartam, dimenziók nélküli pontokból álló egyenesek jönnek létre. Az informatikai képzelet végtelen kicsiben interpolál. Ha a kanti gondolatkeretén belül maradunk, akkor úgy érvelhetnénk, hogy a pillanat összepréselése olyan módon megy végbe, hogy a pillanat és a pont dimenzió-nélkülivé válhatnak.

Tény és való, hogy újra és újra megragadnak bennünket azok az eszmefuttatások, melyek a felfokozott sebesség paradoxonjairól értekeznek, hiszen ezek egy kivetített végső stádiumban valóban megingathatják az időtartamhoz valamint a mozgáshoz fűződő beállítottságunkat, így a mozgás olyan formájához, mint az

utazáshoz tapadó képzeinket. Ugyancsak közbevetőleg jegyzem meg: a modern civilizáció kristályszerkezetéhez tartozik, hogy a térre és az időre mint leküzdendő akadályokra tekint, ennél fogva az említett leírások, melyek az új technológiák páratlan elterjedéséből fakadó gyorsulásokat teszik tárgyá, e civilizáció legmélyén rejlő ellentmondásokat juttatják kifejezésre, egy új kontextusban. Hiszen gondoljuk csak meg, ha a tér és az idő akadályként jelenik meg, akkor egy elképzelt végső ponton a tér és az idő is eltűnhetne életvilágunk horizontjairól, vagyis digitális jelek formájában tárolt, lényegében megélt dimenziók nélküli képekre bomolhatna. Kérdés azonban, hogy a mediatizált kommunikációs technológiák világa által közvetített időérzékelés hogyan befolyásolja a tértapasztalatot így, hogy csak az idő marad meg számunkra. Nem először vetődik fel a modernitásban, hogy a sebesség felgyorsulása semmissé teszi a tértapasztalatot, már a múlt század írói is azzal a gyanúperrel éltek, hogy a modern kor egy temporális civilizáció alakját ölti magára. Pontosabban, az idő fogalma a sebesség konstellációjának részévé válik. A létezés sebességgé alakul át. Ezek a megsejtések manapság, miután az informatikai technológiák tovább folytatják a közlekedési eszközök múlt században megkezdett forradalmát, ismételten erőre kaptak. Peter Weibel egyenesen úgy vélekszik, hogy az általánossá váló dematerializáció folytán a tértapasztalatok csaknem eltűntek, időmozzanatokká alakultak át¹⁴. A dolgok jelenlegi csillagállása közepette tehát legfeljebb a téridő kategóriája tarthat számot az igazoltságra. Paul Virilio „Az utolsó jármű”¹⁵ című munkájában azt állítja, hogy ha a XIX. században a távolság/idő kategóriapár diadalmaskodott a tér felett, akkor az átvihető elektronikus képek korszakában a távlat/sebesség kategóriapárt kell beiktatnunk primátusába. Olyan világot ábrázol, melyben az informatikai technológiák által gerjesztett gyorsaság-képletek okán az érkezés mindenkor elsőbbséget élvez az elindulással szemben, mert maga a tér immáron nem más, mint a kiterjedés hallucinációja. Mielőtt elindulnánk, valójában már meg is érkeztünk. Ha valamikor úgy véltük, hogy a hely nem más, mint egy pont a mozgás állapotában, a megállás pedig egy végtelen lassított mozgás, akkor a hely és a pont csupán mint informatikai részecske jelentkezik. A gyorsaság, az informatikai forradalom, a szimuláció mint az energia utolsó formája tehát megfosztja minden fontosságától a tértapasztalatot, s mozdulatlanságra, azaz a géphez való rögzültségre, egyfajta egzisztenciális inerciára kárhoztat bennünket. Az informatikai forradalom végső grádicsán a digitális alany – ez történik például Baudrillard-nál, aki köztudomásúlag a kommunikáció eksztázisáról beszél – afféle *abszolút képesítővé*, az egzisztencia képesítőjévé válik, mert odaszegeződve nem tesz mást, mint a csatornákat cseréli és kiejutázásokat tesz a képernyőkön. A dolgokat csak az információ vonatkozásában érzékeli. A kommunikációs technológia előre-nyomulása tehát olyan körbe zárja, melyben mintegy abszolutizált tehetetlenségi nyomatóka okán mozdulatlanul várja, fogadja be a képek mértéktelen özönlését.

Az elektronikai metasztázisok forgatagában, minden bizonnyal, rendkívüli változásoknak nézünk elébe. Aligha akadhat olyan értelmező, aki ne részesítené komoly figyelemben a tér és az idő informatikai-kommunikációs, egymásba kúszo szövődményeit. Ugyancsak nem kerülheti el a figyelmünket az a tény, hogy a mediális hálózatok felkeltik a digitális alany, ha úgy tetszik, mozdulatlan odaadásban elmerülő „hűségét”. Hogy keresztül-kasul utazhatjuk kommunikációs csatornákon a világ digitális állomásait: mindez mély nyomokat kell, hogy hagyjon min-

denfajta világtapasztalaton. *Eljátszadózva a régi kíváncsisággal, talán úgy is mondhatnánk, a határok nem spiritualizálódnak, hanem digitalizálódnak.* Mégis, számomra továbbra is kérdés marad, hogy milyen mértékben idomul tértapasztalatunk a felgerjesztett gyorsaság, a felfokozott sebesség normáihoz. Nem kevésbé izgat ama kérdés, hogy vajon a tértapasztalat tényleg végtelenül lekicsinyített időszelvények érzékelésébe csap-e át elhomályosítva mindazt, amit a tér konfigurációjaként ismerünk.

Fel kell figyelnünk először is arra, hogy a központosítás különféle torzszüleményeinek híralata találkozik az informatikai-kommunikációs technológiák által kibontott folyamatokkal¹⁶. A kommunikabilitás egyetemes szorgalmazása segítséget nyújthat a központtalanítás, a megváltoztatandó térszabályozás stratégiája számára. Ezen ellentmondások az információk intézményes központosítása, monopolizálása és az információs pluralitás szétterjedésének egyszerre megvalósuló, egymásnak feszülő tendenciáiban nyernek lényegi kifejezést, de a delokalizáció¹⁷ és a relokalizáció ellentétes irányú, versengő mozgásaiban is tetten érhetők. Az informatizációs kommunikabilitás széles körű megteremtése ti. csak akkor válik lehetségessé, ha az információs-kommunikációs technológiák hálózata megtöri a lokális, a *genus loci* ellenállását, és kiszolgáltatja azt a delokalizáció, *deteritorializáció* egyneműsítő folyamatainak. Hiszen a lokális jellegzetességeibe kapaszkodó ember csak úgy domboríthatja ki helyének különösségeit, ha azokat minél hathatósabban az elvontság, a numerikus nivellálás föltartóztathatatlan folyamataihoz rögzíti. Az informatikai topográfia és a tér digitális intézményesítése a numerikus kódoknak a kultúrában betöltött szerepe révén egy szintre hozhatja és egymással felcserélhetővé teheti a különféle lokalitásokat, amelyek ily módon az informatikai hálózat egy atomjává zsugorodnak. A helyinek hálószerként való létezése mögött a térbeliség tökéletes átjárhatóságát és a hozzáférhetőség elvének térnyerését pillantjuk meg. Hogy az informatizáció kaput nyithat a tér intézményesítésének plurális alapon történő szabályozása előtt, azt alighanem senki sem vitatja. Így a delokalizációval a relokalizációs irányulások, a decentralizált információk helyhez kötöttsége, a „*reterritorializáció*”, az információk igazságosabb elosztása, a központosított információfelhalmozással pedig a regionális informatizáció gyakorlata állítható szembe. Az informatikai hálózatokban forrpontra jutnak a hatalmi differenciációk, s nem becsülhető le az a veszély, hogy az informatizáció folyamataiból kinőtt tekintélyelvű, technológiai mindenhatóságot képviselő erők egy csapásra fölébe kerekedhetnek az informatikai pluralizmus, a központtalanítás áhított értékeinek.

Amennyiben a világ informatikai technológiák által megvalósuló meghatározottsága napról-napra intenzívebbé válik, úgy az információk megszerzéséért vívott gazdasági, politikai és kulturális harcnak is megkülönböztetett figyelmet kell tulajdonítanunk. Az informatizációs technológiákat átjárják a politikai és gazdasági dinamika hatalmi játéka, összefüggésben vannak tehát a hatalmi mozzanatok, hatalmi pontok és pillanatok földrészekén is átnyúló konfigurációjával. Az információk, kommunikációs mozzanatok térbeli elosztása a köz-terépet átszelő mediális közegekben, a priváció terében: az információk, statisztikai diagramok elhelyezése, beosztása, szétoztása a stratégiai/funkcionális terekben nem veszíthette el fontosságát. Meglehet, a térbeli kiterjedés hagyományos logikája nem elégít ki bennünket, ha jelenünk mozgásirányait óhajtuk magyarázni, teljes erővel az informatikai

térben tükröződő szétoztásra¹⁸, a térelemek informatikai tagolódására kell összpontosítanunk. El kell gondolkodnunk azokról a módozatokról, ahogyan a médiák által megteremtett terek befolyásolják, pontosabban: artikulálják a fizikai-földrajzi tér érzékelését. Nem fér kétség ahhoz a meglátáshoz, hogy számot kell vetnünk a tértapasztalat transzformációival, hiszen informatizációs technológiák hatják át a teret, hiszen szemünk előtt megy végbe a pillanat zsugorítása, ami a sebesség fontosságáról alkotott képzeteket hitelesíti, ám civilizációnk bensőjéből, dinamikájának eredendő meghatározottságából sarjad, hogy szüntelenül újra fogalmazza a térhez való viszonyát. Az informatikai technológiák sajátos formát adnak ezen gyakorlatnak. Olyan időképlettel látják el az újrafogalmazást, mely meglazítja a földrajzi tér érzékelésének kereteit, de nem szüntetik meg, hanem artikulálják azokat¹⁹.

De mi mondható mindezek után a könyv kapcsán, melyet szintén szóba hoztam előadásom kezdetén? A „modernitás hajnalának” eseményeit taglaló szakírók²⁰ már régen felfedték, hogy az egyéni tér csöndjében olvasott könyvhöz kapcsolódó gesztusok milyen módon voltak beágyazva a politikai-gazdaságtani-kommunikációs vagyis a hatalmi összefüggésekbe. E csönd kontextusában a magány helyzetében leledző személy valójában nemcsak a piacra szánt termék fogyasztójaként viselkedett, de gyökeret vert egy, a könyv jeleit befogadó szélesebb, nemzeti közvetítettségű közösség talajába is. Egy nemzeti jelentések által behatárolt térbe lépett be, része lett egy kiteljesedő nemzeti színezettségű topológiának. A kommunikáció mikéntje döntően határozza meg, hogy milyen módon keveredik ki az új egész. A feljebb említett írók afféle láthatatlan közvéleményről és egy elképzelt, begyakorolt mindennapi élet szabályairól is beszélnek a könyv és formája, az újság kapcsán, ahol az anonimitás elvei alapján cselekvő csoportok hallgatólagosan feltételezhetik, hogy mások, felebarátaink hozzánk hasonlóan járnak el. Mármost a kommunikáció gondolatának mindig része a közelség, a távolság áthidalásának tapasztalata, az alanyok koegzisztenciája, az implicit szolidaritás. Minden jel arra mutat, hogy amidőn a könyv a nép közjava lett és demokratizálta az igazsághoz/igazságokhoz való hozzáférhetőséget, ugyanakkor pedig dekonstruálta a vallási birodalmak kontinenseket áthidaló globalizmusát, akkor megerősödtek a nemzeti kötelékek, azaz a nemzeti lojalitás, a nemzeti eszmével kötött hallgatólagos szövetség jutott érvényre.

Aligha kerülhetjük el, hogy szembenézzünk az új informatikai technológiák politikai-gazdaságtani-kommunikációs vonatkozásaival. Hiszen azáltal, hogy mélyen belenyúlunk korunk, a „posztmodernitás” szöveteibe, arra kényszerítenek bennünket, hogy újra és újra tüzetesen megvizsgáljunk megannyi kérdést, így a felvilágosodás politikájához olyannyira tapadó megkülönböztetést a köz-terep és a magán-szféra között. Aztán nem zárkozhatunk el attól, hogy újra elmélkedjünk a közvélemény, a nyilvánosság változó formáiról, differenciálódásáról éppen a tér artikulációjának környezetében. Hovatovább, a médiákat tárgyá tevő kortárs vizsgáldások, mintegy tovább folytatva, de egyúttal módosítva az e századi – egyébként gyakran lehangoló, vigasztalan – reflexiókat, a köz-szférát helyezik érdeklődésük homlokterébe²¹. Új ideálok és új aggodalmak fogalmazódnak meg, hiszen más típusú köz-terek jönnek létre, amikor a résztvevőket a kommunikációs technológiák, mediális hatókörök kötik össze. A kommunikációs diskurzusok megszokozódása tágítja a köz-szféra kereteit is. Egyfelől él voltaképpen a remény, hogy az informatikai technológiák életet lehelhetnek a kiszikkadó köz-szféra

elemeibe, másfelől erősödik az aggodalom, mely abból táplálkozik, hogy a modernitás dinamikája nem egyszer rácsfolt a köz-terekbe vetett reményekre.

A korai kapitalizmus és a nyomdai technológia egységében fogant kommunikabilitás hátterében ott látjuk a régi elképzeléseket is a köz-szféráról. A res publica, a politeia eszménye elválaszthatatlan volt a köz-szférában a hatalom kérdéseiről vitatkozó polgárok közösségétől, a közösségi erények gyakorlásának ideáljától. Ugyanakkor a res publica modern eszméjének korai formái a nemzeti alapokon szerveződő állam által ellenőrzött térben jelentek meg – olyan szerkezet, melyben a központ mint a hatalom kiapadhatatlan forrása létezik. Nem kevésbé része a modernitás térfilozófiájának a köz- és a privát-szférák kettémetszése, a választóvonalak igazolása, a hatalmi problémák észérvek alapján történő taglalása az egyéni intimitás körei között. Viszont a mindenütt-jelenvalóságot célzó törekvések, a „kapilláris” erek módján szétterjedő informatikai hálózatok, kábelek megrázkódtatják e topológiát, azt a kommunikabilitást, melyet a korai modernitás alkotott magának. A határok néhol áttevődnek, néhol teljesen elmosódnak. Ami nemrégiben még a privát-szféra birodalmának részét képezte, ma belekerül a közviták vérkeringésébe. A nemzeti topológia keretei között egy adott állandósággal bíró tér, a nemzetállam határai adtak egységes keretet és fedelet a nyilvánosság alakzatrendszerének. De ott, ahol a térhez való viszonyulás állandóan újrafogalmazódik (ahol az informatikai technológiákban vezérmotívumként viselkedő térteremtés minduntalan artikulálódik a közvetlen tértapasztalattal), ott a nemzetállami egységes kommunikációs keretet keresztezik a különféle térartikulációra törekvő médiák. Az egységes közterep helyett megjelennek a mikro-, makro-, mezo-szférák. Hogy csak egy példát említsek²²: a számítógépes hálózatok először olyan terminálokat használtak, melyek a nagy számítógépekhez kapcsolódtak, de az utóbbi két évtizedben az információk szétosztása érvényesül, méghozzá mikro, mezo és makro szinten. A nyolcvanas években elterjedtek a lokális hálózatok (Local Area Networks), melyek lehetővé teszik az információk gyors cseréjét egy szervezeten belül; később ugyanezek városi hálózatokban kapcsolódtak össze (Metropolitan Area Networks), melyek viszont szatellit-antennák segítségével globális hálózatokká alakultak át (Wide Area Networks), ezek több kontinenst fognak be. A mikro/ mezo/makro aspektusok azonban megmaradtak, a köz-szféra pluralizálódását segítették elő. A mikro/mezo/makro aspektusok ugyanakkor nem adottak, csak egy informatikai folyamatszerűségben szerzik meg relatív értelemben vett azonosságukat. Az informatikai technológiákhoz kapcsolódó konfliktusok lényegében a mikro/ mezo/makro mozzanatok keveredésében, forgatagában merülnek ki, amiből az következik, hogy az informatikai-kommunikációs technológiák szétterjedése, a köz-szféra digitalizálódása egyúttal a köz-szféra pluralizálódását honosítja meg. Az informatikai technológiák lényegét az a tény is érinti, hogy a politikai tartományokban is közvetítik a feljebb jelzett tapasztalatot a koherencia, így az egységes köz-terep ideáljának elhalványulásáról, mely összefüggésben áll a delokalizáció és a relokalizáció cselekményeivel és ellen-cselekményeivel.

A különböző térszleteket befogó hálózatok mentén ideiglenesen vagy kevésbé ideiglenesen fennmaradó kvázi-mozgalmak, felforgató tevékenységet képviselő csoportok jelentik be igényeiket. Ezén lehetőségeknek megfelelően bimbózhatnak azok az elképzelések, melyek az adott politikai közösségek vonatkozási kereteitől

szélesebb kérdéskörök, így erkölcsi kérdések makro szinten való tematizálására törekszenek. A nyolcvanas években szárba szökkennek olyan politikai irányulások, melyek kozmo-politikai kérdéseket feszegettek: kulturálisan átszőtt kozmopolitizmus, mondializáció – ezek a jelszavak hallatszottak gyakran az elmúlt időszakban az ún. új mozgalmak kapcsán. Az informatikai technológiák beékelődve az államilag szétoztott világ-terekbe, módosítva a civil társadalom és az állam polemológiáját, befolyásolhatják eme mozgalmak logikáját, hiszen átszelik a határokat: olyan tereket nyitnak meg, melyekben a mondializáció és a kozmo-politika szerkezet-változásait formálják.

Természetesen folytatható lenne az informatikai technológiák ma még beláthatatlan hatásának értelmezése. Hiszen például nem ejtettem szót arról, hogy a gazdaság paradigmáit hogyan befolyásolják az újfajta technológiák vágy, hogy „ön-referencialitásuk”, a vírusok, a saját magukba való belebonyolódásuk révén egyúttal törekennyé is teszik civilizációnkat. De talán az elmondottak elegendő útmutatással szolgálnak. A jelenségek gazdagságára, a technika e roppant kibontakozására az jellemző, hogy olyan folyamatok zajlanak itt, melyek igénybe veszik egész kultúránkat.

Losonczi Alpár előadása
a „MetaForum II.
(Határok nélkül)”
budapesti hálózati
konferencián hangzott el
1995. október 6-án.

1. Erről W. Benjamin: „A német szomorújáték eredete”, in: *Angelus Novus*, Budapest, 1980, 336.
2. Erről B. Anderson ír: *Imagined Communities*, London, 1983.
3. A modellről: E. Couchot: „From the Image to Digital Culture”, *Ars electronica*, Linz, 1986, 186.
4. H. Klotz: *Kunst im 20. Jahrhundert, Moderne-Postmoderne-Zweite Moderne*, München, 1994.
5. Klotz, ibidem.
6. J. F. Lyotard: *Instructione païennes*, Paris, 1977.
7. Ezt a meghatározást Deleuze használja egy egészen más szöveggörnyezetben, de a teremtdés kapcsán, *Logique de sens*, Paris, 1967, 9.
8. Itt átvesszem Losonczi Alpár: „A könyv metaforájától a szimulációig: a világ kérdése”, in: *Információ és társadalomelmélet*, Szeged, 1994, 18. vagy *Gondolat-Jel* 1993. III-IV., 85.
9. Lásd Paul Virilio leírását A. Hearről, aki a lakásából eltávolította a tükröket, és videóláncolatot épített be, ami folytán „megállítja az időt”, *Az eltűnés esztétikája*, Budapest, 1992, 19.
10. Pl. Virilio, ibidem.
11. G. W. F. Hegel: A természetfilozófia, *Enciklopédia II*, Budapest, 1979, 48.
12. I. Kant: *Ak.-Ausg.* XXVIII, 204.
13. P. Virilio: *Az eltűnés esztétikája*, Budapest, 1992, 73.
14. P. Weibel: „Pictorialer Raum in der elektronischen Kunst”, *Ars electronica*, Linz, 1986, 133.
15. Lásd: „Looking Back on the End of the World”. Ed. D. Kamper, Ch. Wulf, *Semiotext*, 1989.
16. Losonczi: ibidem, 19.
17. A delokalizációról: V. Descombes: „Dé-localisation – Adresse aux utopistes”, in: V. P. Furter/C. Raulet (dir.), *Stratégies de l'utopie*, Calilée, Paris, 1979, 134.
18. Itt lényegében egy foucault-i elemet variálok.
19. Az artikuláció pontosan meghatározott jelentése: olyan kapcsolat formája, mely összeköthet különböző elemeket. A kötés nem örökvényű, s mindig arra kell rákérdeznünk, hogy milyen körülmények közepette jöhet létre a kapcsolat. S. Hall: „On Post-modernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall”, *Journal of Communication Inquiry*, 1986, 10, 2.
20. E. L. Eisenstein: „Some Conjectures about the Impact of Printing of Western Society and Thought”, *Journal of Modern History*, 1968, 40, 1, 42. Anderson; ibidem.
21. Lásd pl. N. Garnham: *Capitalism and Communication: Global Culture and the Economics of Information*, London, 1990.
22. A példát J. Keane előadásán hallottam Belgrádban 1995. január 6-án. Ő alkalmazza a mikro/makro/mezo felosztást is. Lásd még: J. Keane: „Structural Transformations of the Public Sphere”, in: *The Supressed Civil Society, Potisnuto civilno drustvo*, ed. V. Pavlovic, Beograd, 1995, 374.

A
REPLIKÁNAK
is van cyber sarka.

XybrrrPunk

SZÁJBERKULTÚRÁLIS KÖZLÖNY

1995 OKTÓBER VER. 1.0 BETA RELEASE



BODOKY TAMÁS

AZ INFORMÁCIÓ ÖKÖLJOGA

ROY BATTY

COOL JESUS

VÁGVÖLGYI B. ANDRÁS

AZ INTERNET SZÍNE

SZIGETI SZABOLCS

SZOFTVERFELSZABADÍTÁS

HAKIM BEY

KÁOSZ

KIADJA A

K Ö Z - H E L Y
E G Y E S Ü L E T

[HTTP://CAESAR.ELTE.HU/KOZ-HELY/](http://caesar.elte.hu/koz-hely/)

MEGRENDELÉS A

ADAM@CAESAR.ELTE.HU

CÍMEN

Önt is várja gazdag könyvválasztékkal az

Írók Boltja

PARNASSZUS KIADÓ KFT.
1061 Bp. Andrássy út 45.



A GONDOLAT-JEL

a magyar művészeti és filozófiai
folyóiratok közül elsőként, immár egy
éve olvasható az Interneten. A

Cyberszókóp

mellett az előző számok

(Filozófia és prostitúció,

Mi az, ami camp és mi az, ami nem,

Írás mint vérfertőzés,

A kegyetlen színház)

is megjelentek elektronikus formában.

A világszéles hálón a szövegek
nemcsak, hogy a föld bármely pontjáról
elérhetők, de a lapot az elektronikus
hálózaton követve az olvasónak
lehetősége nyílik közvetlenül reflektálni
az olvasottakra, kommentálhatja, sőt
alakíthatja azt. Író/szerkesztő és olvasó
viszonyának megváltozásában minden
bizonytal az olvasó és lap közötti
elektronikus kommunikáció
kibontakozása lesz az első lépés.

A GONDOLAT-JEL címe:

**[http://www.cab.u-
szeged.hu/local/gondolatjel/gond.html](http://www.cab.u-szeged.hu/local/gondolatjel/gond.html)**